كلمة الفنون

أيًا كان عدد الأعمال المشاركة، والأشخاص والجهات التي ذهبت إليها جوائز مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون في دورته العاشرة، فإننا بحاجة إلى وقفة جادة، تقول رأيا مختلفا فيما يجري حولنا، وتحديدا في توجهات وشكل برامج التلفزيون. فبينما كان التلفزيون والسينما، في مختلف أنحاء العالم، يأخذان عن الحياة بعض مواقفها، ويعيدان صياغة وتقديم تلك اللحظات والمواقف في قالب فني، صار المشاهدون، والمحبطون منهم خاصة، هم من يأخذ عن التلفزيون والسينما حياتهما ومواقفهما وبطولاتهما الفنية الخيالية، ليلبسوها في حياتهم ومعادلاتهم اليومية، وكم هو صعب ذلك؟

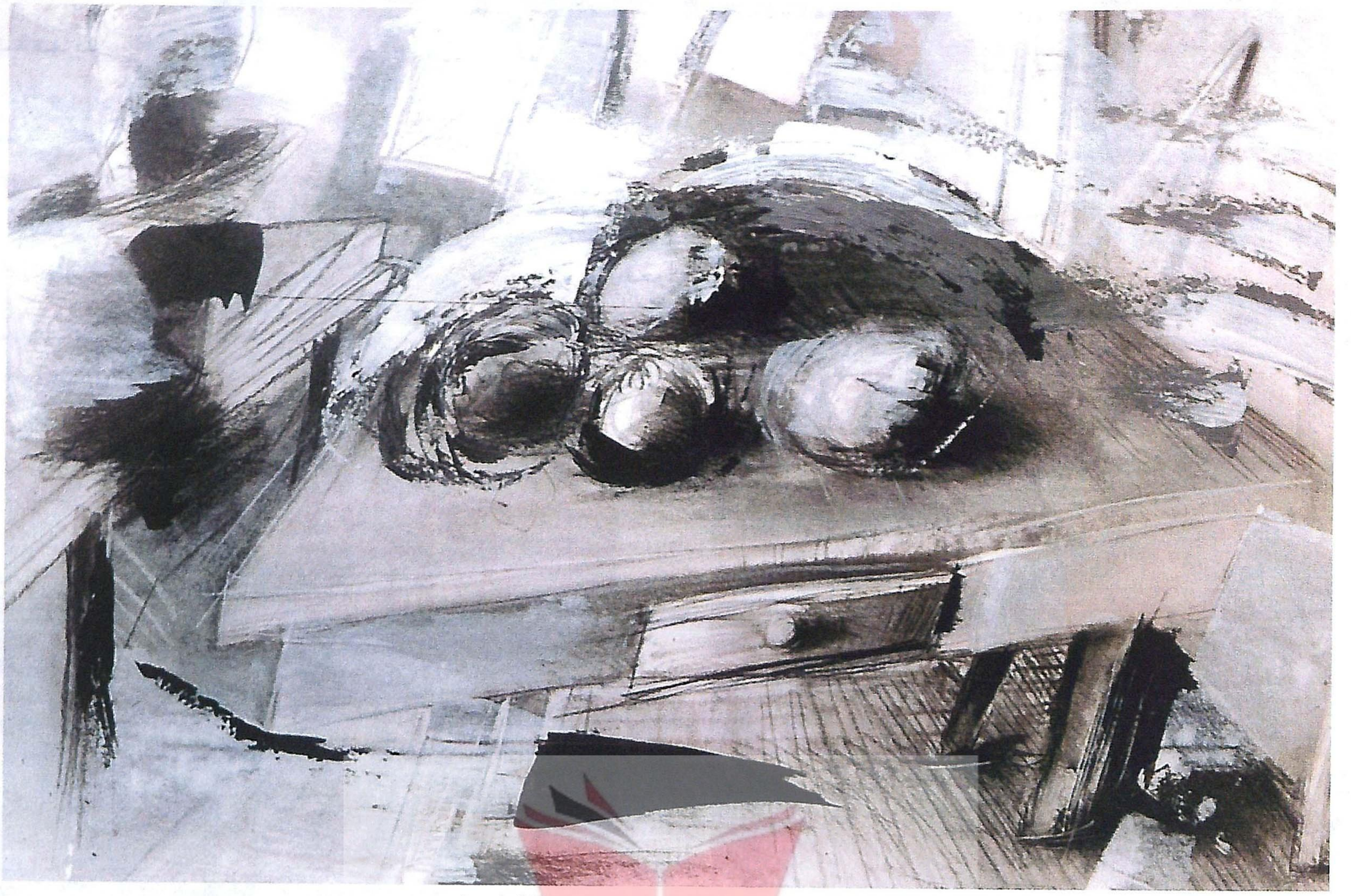
بالنظر إلى الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تعيشها جميع الدول العربية، وبنسب متفاوتة، فإن المواطن العربي، يحيا يومه موزعا بين الجري وراء لقمة عيشه المرة، وواقع معيشي مثخن بجراحه وتعاساته، وأحلام إنسانية عريضة وملونة يحلم بها. ومن هنا يأتي دور الفن في أعظم تجلياته، لكونه يقدم معادلا موضوعيا يمكن المواطن العربي من المشي فوق عارضة اللحظة الشاهقة، والمتأرجحة. لكن هذا المعادل متى ما انتقل إلى الجهة الأخرى، ليصبح بمنزلة واقع آخر يوازي الواقع اليومي المعيش، فإنه في وقتها سيغدو عنصرا معيقا لحركة الإنسان، وفاعلا بالاتجاه السالب في شعوره ونفسيته وسلوكه.

من الطبيعي أن يتماهى المواطن العربي مع بعض البطولات التلفزيونية التي تمجد فعله وحضوره على خارطة اللحظة اليومية، و أن يشعر بأنه لا يزال محركا فاعلا لبعض الأحداث، وأنه قادر على أن يكون فاعلا في الكلمة النهائية على أرض واقعه. لكن حين يتماهى المواطن مع برامج تلفزيونية ممنتجة تبث على مدار الساعة واقعا مزيفا، وتقدم صورة فنية مخالفة لصورة الواقع، إلى درجة يصدق معها هذا المواطن أنه أمام واقع حقيقي، ويتحرك للتماهي معه، ويفاجأ بأنه بعيد المنال، وقتها تصبح برامج التلفزيون عبئا على الواقع، وعلى المواطن، ووقتها يتحول المواطن إلى النقمة على ذاته، وعلى من حوله، وتصبح برامج التلفزيون بمنزلة المخدر الذي يتنفسه المواطن، كي تخمد آهته، ويبقى محبطا بسبب حلمه بمنالات لا تأتي أبدا.

إن المطلوب من العاملين وراء صناعة البرامج التلفزيونية، مراعاة حالة ووضع الإنسان العربي، ومحاولة تقديم برامج تعيد إلى هذا الإنسان قدرته على فهم واقعه، وقراءة مفرداته بشكل صحيح، بغية تجاوزه، وربما كانت هذه المهمة هي الأهم التي يقدمها الفن بكل صوره.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


عادل السيوي - طبيعة صامته ١٩٨٨ - مواد مختلفة على ورق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأعمال الفنان المصري عادل السيوي نكهة خاصة، ليس فقط لأنها تسبح في عالم الوجوه، الغريبة والمدهشة، لكن أيضا لكونها شكلت أسلوبا خاصا عرف به السيوي بين أقرانه، وحفظت له مكانا مميزا بين أبناء جيله من الفنانين.

يعد السيوي من الفنانين النشطاء، لا يكاد يخرج من معرض حتى يجهز للآخر. جابت لوحاته دولا كثيرة، وشاركت في «جاليريهات» منوعة بين الخاصة والحكومية. وها هي مؤخرا تزور الكويت لتعرض في «جاليري إلوجن» الخاص.

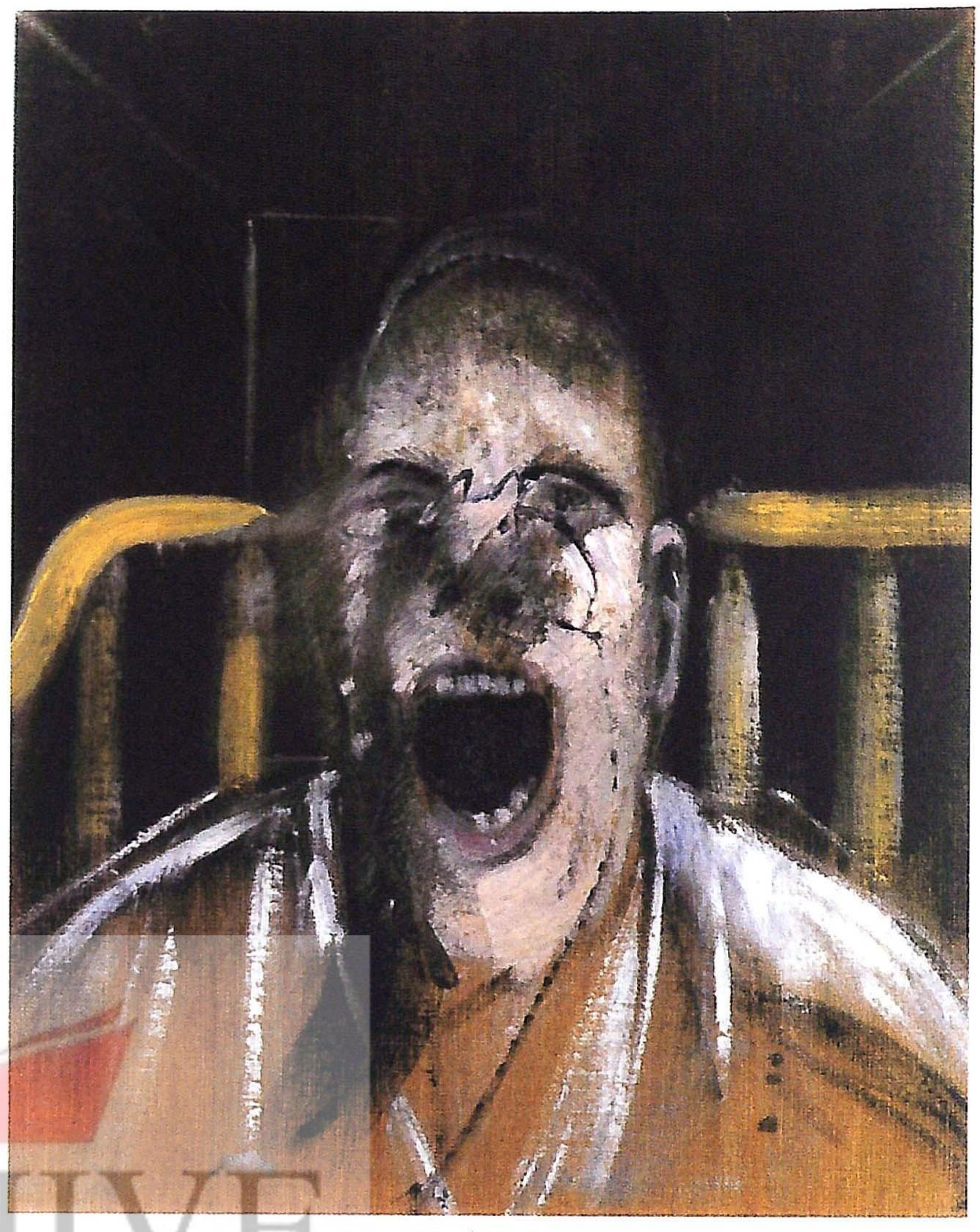
وقبيل الدخول في قراءة عوالم السيوي التشكيلية، يهمني الإشارة إلى أن اللقاء المباشر بيننا لم يتحقق إلا منذ شهور قليلة، على الرغم من متابعتي لأخباره وكتاباته وما كتب عنه، خصوصا أن أغلب فناني مصر الكبار يذكرونه بالخير ويثنون على تجربته الفنية ودماثة خلقه، ومنذ سنوات، وبالتحديد في عام ١٩٩٧، جرى اتصال هاتفي بيننا بعد أن وصلنا - في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت - عدد من النسخ للإصدار الأول والأخير لمطبوعة فنية جديدة (آنذاك) هي مجلة «عين»، وذلك عن طريق الصديق المشترك الأديب عبده جبير، أخيرا جرى اللقاء المباشر بيننا في شهر مارس الماضي في القاهرة، وتحديدا في قاعة مركز الهناجر للفنون أثناء مرافقتي لمعرض «فنون تشكيلية من الكويت»، الذي عرض هناك، وهناك أخبرني السيوي أنه سوف يعرض قريبا في الكويت عبر جاليري خاص هو «إلوجن». ودارت بيننا مناقشة طويلة، امتدت فيما بعد عبر الاتصال الهاتفي، كان لها أكبر الأثر في سبر أغوار أعمق لتجربة السيوي التشكيلية.

تجربته تعكس مشاغباته الحياتية

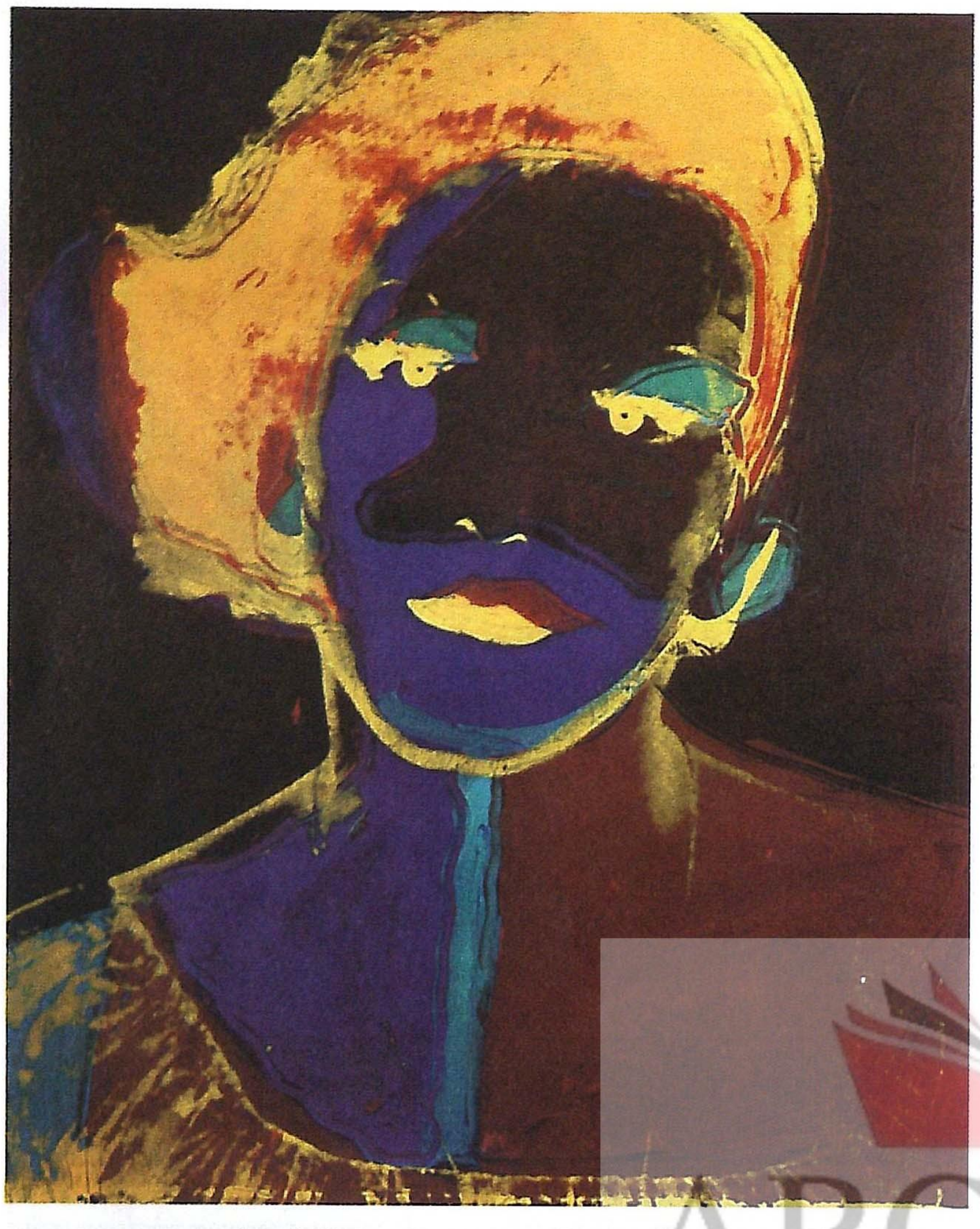
عادل السيوي فنان الوجوه المدهشة

يحيى سويلم - الكويت

عادل السيوي - عائلة - مقتنيات معهد العالم العربي في باريس



فرانسيس بيكون (١٩٠٩ - ١٩٩٢) دراسة لرأس ١٩٥٢م زيت على قماش ٥ × ٥,٤سم



آندي وارهول (١٩٢٨ - ١٩٨٧) من المجموعات السيدات والسادة (١٩٧٥) ١٠٠ × ١٢٥سم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعادل السيوي من مواليد ١٩٥٢ بمحافظة البحيرة، إحدى محافظات الوجه البحري في مصر، وعندما وصل عمره التاسعة عشرة اكتشف طريقه على شواطئ اليونان، إلا انه عند عودته إلى مصر يحقق رغبة عائلته ليدرس الطب بجامعة القاهرة عام ١٩٧٠، ويصبح طبيبا بتخرجه عام ١٩٧٦. وفي هذه الأثناء يلتحق بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة ١٩٧٤، ويتحول بحماس شديد إلى التعمق في مجال الرسم والتصوير، ويقرر التفرغ عام ١٩٧٨ لهذا الفرع من الفنون الجميلة، ويقيم معرضه الشخصي الأول بأتيليه القاهرة ١٩٨٠، ويفتتحه الفنان راغب عياد. واستمر على السهر والدرس وتدريب نفسه قرابة اثني عشر عاما قام خلالها بجولات عديدة بين دول أوروبا واتخذ من ميلانو - إيطاليا - مرتكزا له.

بعد هذا المعرض قرر السفر إلى أوروبا مرة أخرى، وكان مقصده إيطاليا، وهناك ومن خلال صداقته بالسيدة كارميلا صديقة زوجته تعرف على الفنان الإيطالي المعروف رنسو سرجماني وعمل معه بجد واحترام ولتطوير نفسه، واستفاد من خبرة الفنان الكبير، وهو كما يقول حرق مراحل في تقدمه التشكيلي مما فاجأ المشاهدين، واعتبره النقاد عندما عرض عام ٨٥ بالقاهرة بأنه قفزة نوعية كبيرة.. ثم توالت اعماله ومعارضه وتخلص من سطوة وتأثيرات الفنان الايطالي، وخاصة في استخدامه للون الأسود الذي يخترق الأجساد ليصل إلى شكل مبهج، وضحت في معرضه «النوافذ» الذي أقامه في بيروت عام ١٩٩٣.

وعلى ما أذكر أن النوافذ، فكرة متواردة على الساحة الأدبية والتشكيلية، ففي الأعمال الشعرية للشاعر الألماني ريلكه (نوافذ) التي كتبها باللغة الفرنسية، وكذلك ظهرت في مسميات أعمال الفنان العراقي ضياء العزاوي - الذي يحلو للبعض تسميته بيكاسو العرب - عام ١٩٨٦، وفي مجموعة أعماله بعد ذلك التي اتخذت من المربع مسطحا لرسوماته.

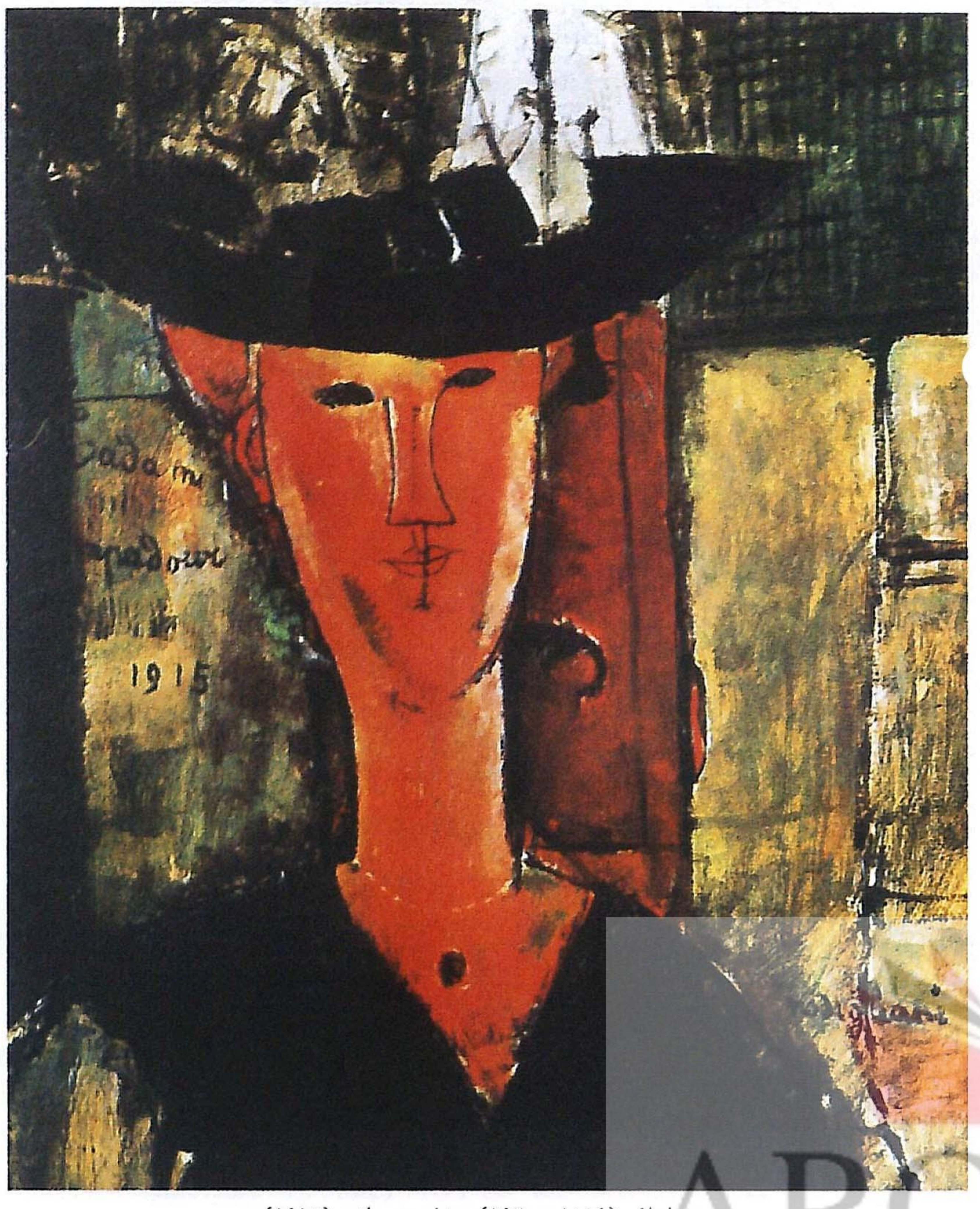
في هذه الأثناء يزور القاهرة عام ١٩٨٥ ويقيم معرضه الثاني أيضا في أتيليه القاهرة ويفتتحه الفنان حسن سليمان، وقد كان له وجهة نظر في إصراره على العرض بأتيليه القاهرة، فكان كذلك معرضه الثالث عام ١٩٨٧.

بحضوري افتتاح معرضه الأول في دولة الكويت في قاعة ألوجن، كانت المرة الأولى التي سعدت فيها بمشاهدة مجموعة كبيرة من لوحاته، حيث لم يتح لي إلا رؤية القليل من صور أعماله التي تنشر بين الحين والآخر على الصفحات الثقافية بالصحف العربية، وفي الحقيقة أصابتني الدهشة والفرحة باستقبال هذه الوجوه الكثيرة الغريبة والمتنوعة، عندما ننظر طويلا ونتمعن بهذه الوجوه المتنامية في الضخامة أحيانا والمتناهية في الصغر أحيانا أخرى لا نرى بها تقاطيع أو سمات مميزة ونجد أنها تفصح عن حالات من القلق والراحة والحب والكراهية وحالات أخرى من الغموض والغرابة وحالات مضطربة ومعاناة بشرية، نرى الصراخ ونسمع الحزن في تفاعل تجريبي حر يصعده السيوي محطما الشكل والوظيفة التقليدية للبورتريه، هي وجوه ناضجة تعكس حيوية وروحا داخلية رائعة. ويعرف بودلير الشاعر المعروف والناقد الفني، البورتريه في أطروحة د. زينات البيطار «البورتريه يقوم على مبدأين: البورتريه التاريخي والبورتريه الرومانسي. فالبورتريه التاريخي يفترض إطارا وشكلا دقيقا صارما ومتقنا ولا يخلو من المثلنة التي يحتاجها الطبيعيون المتنورون في اختيار الوضعية الأكثر قدرة على منح البنية الروحية للموديل. وعلى رأس هذا المنحى في فن البورتريه يقف داڤيد وآنجر. أما البورتريه الرومانسي التي يمثلها في الفن الملونون، فهي تخلق انطباعا وجدانيا مكتملا وتفترض طابع المكان والشاعرية، وهذا المنحى من البورترية يتطلب مهمة أكثر تعقيدا من الفنان الذي عليه أن يختار خلفية رومانسية أو مناخا رومانسيا (المكان). وتلعب المخيلة دورا أساسيا فيه وعلى رأس هذا المنحى يقف رمبراندت ورينولدس ولاورنس».

يتمحور فن عادل السيوي حول الإنسان، الذي تميز عن غيره من الكائنات كأسمى مخلوقات الله على الأرض الذي استخلفه خالقه على خلقه، وهناك تلازم يذكر بين مفهوم الإنسان ومفهوم الفن في التراث وأن الفن تعبير إبداعي عن الإنسان، واتخذ من البورتريهآت للآحد موضوعا محوريا للوحاته وركز على الوجه الإنساني، ربما منذ بداياته الأولى وبداية علاقته بالتصوير في السبعينات، وأفرد له المعرض تلو الآخر، على رغم أنه رسم أجسادا وأشخاصا وطبيعة صامتة ومناظر مازال هناك من يفضلونها عن الوجوه ويشعرون بمنزلتها العليا في تجربة السيوي الفنية الذي يؤكد على أن الوجه مادته وموضوعه الأثير: «إن الوجه هو مادتي الأساسية للتأمل، على رغم تجولي بين اختيارات عديدة أكثر إثارة لدي من الجسد ومن الأماكن والأشياء» وتقول مهى سلطان في جريدة الحياة عن معرضه السابق مباشرة الذي اقيم في شهر مارس في بيروت بجاليري أجيال: «الوجه موضوع اثير في فن السيوي منذ التسعينات وجد له مقاما في الذاكرة التشكيلية العربية، بميزات ومبررات مغايرة لسائر أساليب الرسامين الذين تناولوا الموضوع نفسه». ولفن البورتريه المنتشر منذ قرون مكانة بارزة في تاريخ الفن وهو ظاهرة تشكيلية حاضرة عالميا.. وعربيا ايضا، فكثيرون هم من اتجهوا منذ فترة طويلة إلى البورتريه، ولنا في الفنان السوري مروان قصاب باشي خير مثال على ذلك، وإلى نادي البورتريه انضم مؤخرا الفنان البحريني عبدالرحيم الشريف ومواطنه الفنان جمال عبدالرحيم.

ويعبر السيوي عن موقفه: «أعتقد أن ما يثيرني في الوجه ليس قدرته في التعبير عن الذات، ذات

قناع غير محدد الجنس (جنوب غرب الكونغو) خشب ارتفاع ٣٥,٦سم



موديلياني (١٨٨٤ - ١٩٢٠) مدام بومبادور (١٩١٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الآخرين أو ذاتي أنا لا فرق، رغبتي في التماهي والاتساع عبر التوحد والالتحام بوجوه الآخرين، ولكن المدهش حقا بالنسبة إليّ هو قدرة الوجه على الظهور دائما كوحدة، كشيء متماسك. مهما باعدت بين عناصره، مهما اختصرت، مهما جردت وأبعدت وحرفت وحذفت. كأن أعيننا تبحث عن الوجه في الأساس، في الجوهر، وكأنه موضوعها الأول أو كأننا نشارك بأعيننا، بلا وعي منا، في ضم العلامات والملامح لنصنع وجها.

في الوجه، لا مجال لتجاوز الحضور الأول، الحضور الحسي، أو لنقل المادي، الحضور العضوي الحيواني اللحمي، أو لنقل الجثثي الموتي، ولكن فجأة عندما تبدأ العين في اكتشاف العلاقة بين عناصر الوجه، عندما يرتفع الصوت الثاني للوجه ينبعث، وهذا هو المدهش، ذلك الحضور الآخر، سحر الفرد وخصوصيته، كل تكون ومشروعيته المذهلة، هذا الحضور المتجاوز للحم والجلد والتفاصيل العضوية، وللهوية ذاتها.

التأرجح بين هاتين الحالتين من الظهور هو مشواري الدائم، طريقي الذي أقطعه بصبر مع كل وجه، أضع الوجه غالبا في المنتصف حتى لا أنشغل بقضايا التكوين أو الإيقاع أو خلافه، وأوجه كل تركيزي للإمساك بطاقة ما بين الأعضاء، العين الفم الأنف... إلخ. هذا التكرار لسنوات، كمرض لا شفاء منه، يجعل الرسم يتحول إلى شيء أشبه بالطقس، طقس ككل طقس تعرف تفاصيله قبل الدخول إليه، ولكن تفاصيله تقودك إلى عالم آخر تختفي فيه التفاصيل وتتراجع قيمتها لأنها كانت فقط هي المدخل.

أندهش من الوجه بشكل عام، ... لم كل هذه الأشياء متقاربة في تلك المساحة الصغيرة؟»

وعادل السيوي في طموحه المستمر والملح على الوجوه، «تيمته الأثيرة» وجد فيها عالما يصب فيه قدراته الإبداعية وتجاربه ويتجلى فيها التراث الفني ووعيه بالحضارات والثقافات المتعددة.

ولا شك في أن صعوبة الإبداع.. وعملية التثاقف، التي عرفتها دلال البزري في مقالها الجميل «نسيان الإبداع»، بجريدة الحياة، هي الاغتناء بجرعات إبداعية أنتجها غيرنا فأيقظ طاقاتنا، يشبه ذلك الذي عرفه أجدادنا والذي سمح لهم بالتثاقف مع اليونان والفرس، مع مراكز إبداعية حية آنذاك.

تجربة السيوي الإبداعية هي وليدة تراكمات نفسية ومزيج من التأثر بخبرات سابقيه فناني الوجوه العالميين، وعن لوحاته يقول أرميللو استرانو الناقد وأستاذ الفنون في أكاديمية بيريرا الإيطالية وأورده عماد فؤاد بجريدة الحياة أيضا ١٩٩٩: «.. يكشف كل عمل هنا عن التزام بتعدد الثقافات، وتداخل الخبرات وتشابك المواقف...».

إن كان عادل السيوي وجد في الوجه سبيله وذريعته التشكيلية للبوح عن أسراره ومكنوناته الحسية التي نجد لها حضورها المؤثر والتي تفيض بالأحاسيس الجياشة، فهو يصوغ هذه الوجوه بقوة وعفوية وحرية، وبتقنية عالية ورؤية تشكيلية معاصرة وبصياغة معممة للبورتريه هي أقرب إلى أقنعة تحمل قسماتها المستطيلة دلالات ورموزا تبوح بأسرار ومعان موحية أحيانا وغير موحية أحيانا أخرى، وربما يفشل المشاهد في محاولته قراءة مغزى هذا الوجه من دون آخر.. ويوضح السيوي هذا بقوله:

«أحب الوجه وهو على حافة التحول إلى قناع

أي بوصفه مشهدا يظهر بقدر ما يخفي

إذا قارنا بين الوجه والظهر، يمكن أن أقول إن الوجه هو المدينة والظهر هو الصحراء، لا أريد أن أتفلسف أو أبحث عن معان كامنة خلف هذا الظهور المحير. كتب الكثيرون أفكارا أعمق، ولكن حضور الوجه المؤكد لنفسه، كحرج دائم، فقط ذلك الحضور المحرج الذي لا يشير إلى حالة بعينها غير مجرد الحضور، قوة الحضور غير المستندة إلى أي إحالات ما زالت تدفعني لصنع وجوه أخرى. أحيانا أنشد للحظة تولد البسمة، أو مشروعا للفرح على الوجه، وأحيانا أقع في فخ الشخصية، وأحب في جميع الحالات أن تبدو وجوهي قديمة، كأنها وجوه أزمنة أخرى ولت.

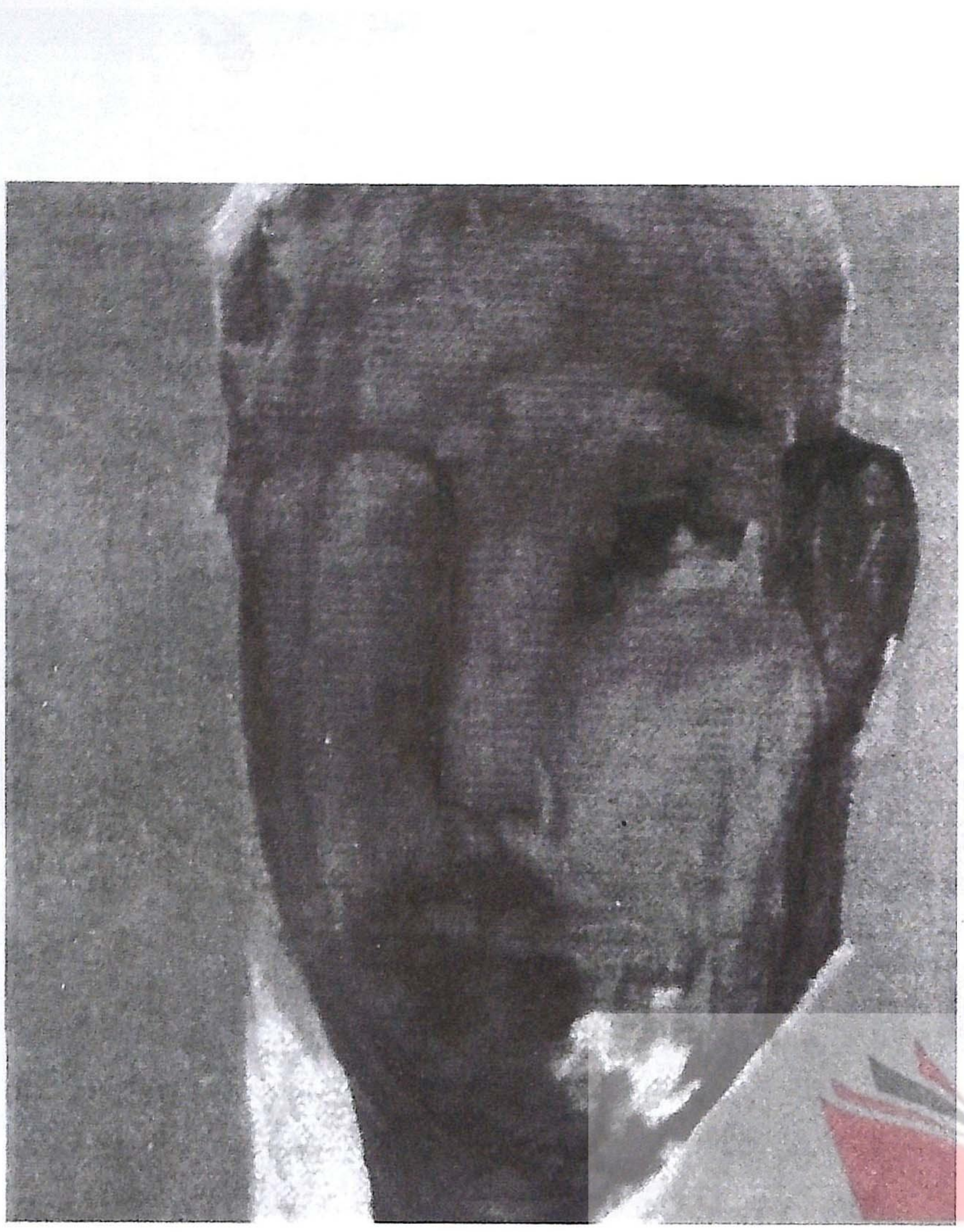
يبدو أن وجوهنا فقدت قدرتها على الدهشة والإدهاش، لأنها واقعة بلا رحمة، تحت سيطرة ما هو خارجها تتشابه الوجوه الآن مثل تشابه البضائع على رفوف السوبر ماركت.

وفجأة يلمع وجه قديم من زمن آخر، فم حسي وأنف صارم كالمنطق، يظهر محاطا بعواطفه القديمة ودرجة من التماسك والتعامد، غرور ما بلا مبرر، وخيلاء غير مؤسسة على قوة، ولكنها خيلاء أصلية، أولية، نوع من الاعتزاز بالذات نفتقده الآن جميعا، منتصرين ومنهزمين».

وفي الواقع إن الوجوه المصنعة من خشب أو معدن أو إضافات أخرى التي تركها الأسلاف الأفارقة قدمت حلولا تشكيلية شديدة الاختلاف، شديدة الثراء لوجوه بشرية لها تقاطيع مبالغ فيها، بتعبيرات غامضة يغلب عليها الاستطالة وبشكل أسطواني فرضه شكل جذع الشجر، وانعكس هذا على وجوه مادولياني - الفنان الايطالي الذي هجر فلورنسا إلى باريس وأصبح أحد فناني مدرسة باريس في بداية القرن الماضي - الطويلة طولا مبالغ فيه، على الرغم من صياغته المشخصنة للبورتريه فقد رسم وجوه أصدقائه ورفاقه من نساء المقاهي وسيدات المجتمع وأصحاب الجاليريهات حتى الفنانين والأدباء المعروفين في المجتمع الثقافي الباريسي أمثال بيكاسو وكوكتو وغيرهم:

وأسوق هنا فقرة كاملة من مقال الناقد العربي المعروف أسعد عرابي تعليقا على المعرض الاستيعادي لموديلياني عام ٢٠٠٢: «وجوه مؤسلبة تصل حد التحنيط، وهي أقرب إلى الأقنعة الروحية. تبدو العينان كأنهما من المنافذ الليلية التي محقت في حدقاتها الفروق بين البياض وسواد البؤبؤ، تقترب أحيانا بصورة محسوسة من وجه أخناتون

مروان قصاب (١٩٣٤) رأس ١٩٨٨ مائي على حفر ٢٠ × ١٣,٥ سم
يتخيل مروان الرأس عالمه ومشهدا للروح، ودائرة كبيرة تنطوي على الكون



عبدالرحيم الشريف - بورتريه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفرعوني، كما يعترف هو نفسه، وذلك قبل قرابة قرن من اكتشاف الرسام المصري عادل السيوي أقنعته الميتافيزيقية المتحولة، وبعض الوجوه مستلهم من الأقنعة الأفريقية أو الرؤوس الرافدية».

في أعمال السيوي نلحظ تراكما خبراتيا كبيرا وعفوية جميلة قد تخلقها التقنية أو أسلوب الأداء. وينبغي لنا أن نلاحظ العلاقات اللونية بين كثافة اللون ونقيضها في الشفافية التي يتقنها من خلال الصبغات الملونة التي يستخدمها في صياغة هذه الوجوه التي تبدو بعضها «مشلفطة»، فنرى أجزاء منها مشغولة بلمسات وملامس مختلفة وأجزاء أخرى متروكة ليظهر سطح الورق، ألوان تسيل ويترك لها فعلها العفوي والتعبيري، ويضيف خطوطا أو نقطا من دون افتعال، بما يزيد الوجوه تأكيدا. تأليف تشكيلي رائع يتضافر لتكون هناك علاقات مترابطة ومتناسقة مبتكرة ومبدعة لفعل جمالي يحسب للسيوي.

وعادل السيوي فنان بارع متقلب متعدد الجوانب طليق الحركة (أنا من جيل مسكون بفكرة الجماعة والانتماء، جيل ردد كثيرا حلمه بالانتماء والالتزام والعضوية، وما زال، ولن أبدل جلدي الآن، لي قناعة قوية أن التاريخ لم ينته، وأن البشر لهم حق بل وواجب تغيير مصائرهم بأيديهم، ولذا لم يتوقف اهتمامي بالفن عند حدود لوحتي ومرسمي).

إنه يتمتع بحرية وثقافة واسعة ظهرت في مساهماته في الفعل الثقافي التشكيلي على الساحة المصرية، فكما ذكرنا في بداية المقال إصداره للعدد الأول من مجلة «عين» للفنون البصرية، وقام بعدة ترجمات لمقالات وأبحاث أهمها ترجمة كتاب ليوناردو دافنشي (نظرية التصوير) الصادر عن هيئة الكتاب المصرية.

«يمكن أن تكون محاولاتي للكتابة والمشاركة بالرأي متولدة عن نزوع قديم في التواجد وسط هموم الجماعة، وربما أيضا، هي حيلتي في الدفاع عن تجربتي الشخصية، نوع من الشراسة الوقائية.

مشروعي الأول هو إنتاج اللوحة، ولذا أقضي أغلب ساعات يومي داخل مرسمي، الذي أهتم به كثيرا، بعد الانتاج الفني طبعا، أفعل أي شيء آخر، أو لا أفعل، ولكنني انهمكت بالفعل في مشروع منذ أعوام طويلة، وهو مشروع يقع خارج إطار الصراع المباشر أو الجدل اليومي، بسيط للغاية وواضح للغاية، كرد على ضعف تناولنا النقدي والنظري للفن، وغياب النوعية في جهودنا النظرية، كان العمل هو أن أترجم وأقدم للقارئ العربي وللعقل العربي، المادة النظرية التي تأسست فوقها ثلاث نقلات كبرى في تاريخ الإنتاج الغربي للشكل، وهي النقلات التي لعبت دورا حاسما في إنتاجنا الفني كتابعين، من دون معرفة حقيقية بمنطلقاتها الفكرية، أي بتأصيلها، وقد اخترت «الكلاسيكية» وقدمت منها نظرية التصوير لليوناردو دافنشي، أصدرتها الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٥، ثم «الحداثة» وقد اخترت لها نظرية التشكيل لبول كلي، وقد صدرت عن دار ميريت للنشر، وهي مرجع أساسي للقرن العشرين، وأنا الآن بصدد تقديم المرحلة الثالثة التي تختم هذا المشروع، وهي «اللحظة الراهنة»، بكل تداخلاتها. أعتقد ان هذا يقدم للقارئ العربي لأول مرة ثلاثة مرتكزات أساسية، يمكن بعدها ملء الفراغات بجهود آخرين. قد تتيح لنا هذه النصوص، إدارة الحوار على أرضية المعرفة، ومن هنا نبدأ في تكوين موقف مؤسس على إدراك».

وصمم السيوي أيضا المناظر وديكورات فيلم «يا دنيا يا غرامي» عام ١٩٩٤، هذا بخلاف تصديه لكثير من القضايا التي تفرزها الحركة التشكيلية النشطة بمصر، بمقالات أقل ما يقال عنها أنها هجومية وحادة، وها هو يخص جريدة الفنون ببيان وجهة نظره:

«ويمكن أن نكون قد وسعنا وهما كبيرا اسمه الحركة، الحركة الأدبية الحركة التشكيلية... إلخ، وأضفنا مفاهيم عامة على ظواهر مفردة، ليكن، اعتقد الآن أن الوهم الأكبر كان عدم إدراك أن ما نسميه الحركة التشكيلية كان في أغلب الأوقات حركة المؤسسات الرسمية وبرامجها وما يدور حولها من صراعات بائسة.

لي موقف واضح ومعلن من المؤسسات الرسمية، لأنها تحولت في نهاية الأمر إلى مؤسسات عاجزة، وتسعى على رغم فشلها البالغ للهيمنة على الحركة التشكيلية، والاستفادة منها على جميع الأصعدة، وهكذا يصبح المسؤول الأول هوالفنان الأول، وهكذا تنقلب المهمة جذريا، من وظيفة التدوير إلى وظيفة الالتهام، مثل خباز فقد عقله، فراح يأكل كل الأرغفة التي تخرج من فرنه. صراعات ومحاولات مستميتة للاستفادة من المواقع الوظيفية لانتزاع مكاسب فنية ومالية ودعائية، بشراسة غير مبررة، الوسطيون يسيطرون على مواقع الإدارة ويتمسكون بها فهي ملاذهم الأخير، ويدفع الثمن العديد من الموهوبين، الذين يجري استبعادهم وتنحيتهم وإهمالهم، بل يصل الأمر إلى إعاقتهم قصديا. أنهكني الحديث والسجال حول هذا، كتبت كثيرا ونقدت واستقلت ورفضت، ولكن على رغم كل ما بذلته من جهد، لا أجد نتائج توازي حجم التعب، افكر الآن في تجاهل هذا السيرك بمهرجيه، وهم يعملون داخله بشهية يحسدون عليها، أعتقد الآن أن هذه اللحظة بالغة الصعوبة، فلا مجال للاصلاح الحقيقي، ولا منطق ناصعا ولا قدرة لأي طرف على الضغط والتطوير أو حتى على إنجاز تغيير بسيط في اتجاه العقل والمنطق».

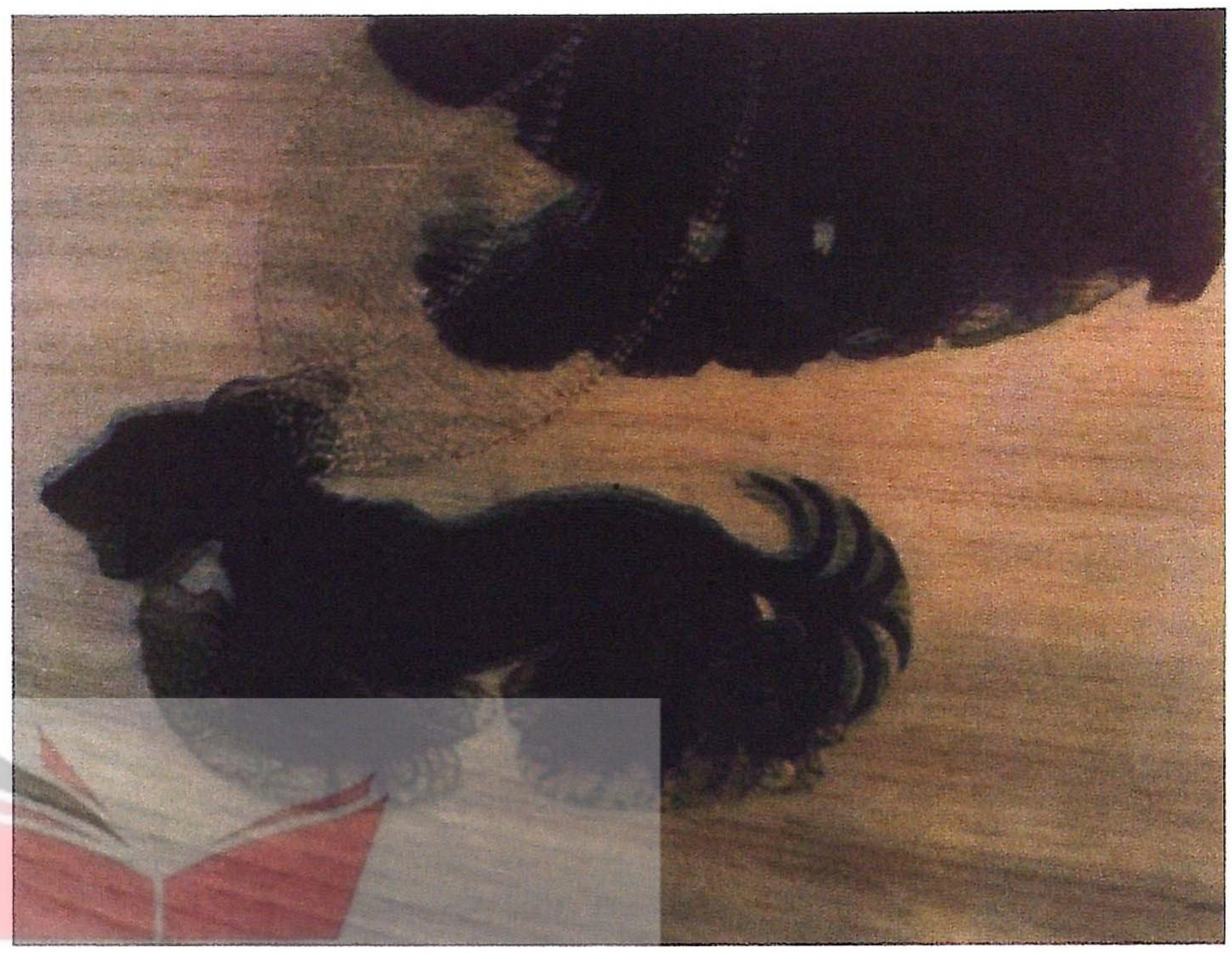
لا شك في أنها نقطة تحسب لجاليري إلوجن في عرضها تجربة عادل السيوي التي تستحق الاحتفاء بها، فهو فنان مجرب ومتميز، أديب ومثقف، إنه منفتح على الغير، أكسبته جولاته العديدة وسفره الدائم في أنحاء العالم حرية ولامحدودية في معالجة لوحته يمكننا أن نقرر، ونحن مطمئنون، بأن عادل السيوي فرض عالمه ونجح في ذلك ◆

فراغ الصورة هو ذلك المجال الذي يبدع فيه المصور عالما آخر موازيا للعالم المحسوس الذي يعيشه، ويستخدم المصور فراغ الصورة ليصيغ فيه عناصر مرئية تتخذ مواقع مسافية مختلفة. وهي بذلك تحقق بعدا حركيا يجعلها ممتدة في المكان الذي يحتوي هذا الفراغ، وسطح الصورة هو عالم الفنان الذي يتمتع بقوانينه الخاصة التي، بلا شك، ذات علاقة بمفاهيم الفنان عن العالم الذي يعيش فيه، والتي تختلف في كل مرحلة زمنية عن الأخرى.

وفي هذا يقول المصور ماكس بيكمان: الخبرة الساخرة الراسخة في نفسي هي خبرة تجسيم المكان بواسطة الخطوط والألوان. ومن خلال هذه الخبرة أحس بالبعد الرابع المجهول للأشياء والكائنات، ذلك البعد الذي أبحث عنه بكل عصب في روحي.

الحركة في التصوير

د. أمل نصر - مصر



جياكوموبالا - السيدة والكلب - ١٩١٢ «التكرار كوسيلة لتصوير الحركة»

يطغى البعد المكاني على لوحة التصوير التي تظل ساكنة لا تتغير، فهي مشروطة بمادتها الأولية من خط ولون، إلا أن الفنانين قد دأبوا على إبداع طرق لإضفاء الحركة على العناصر المصورة، وأقدم هذه الطرق هي اللجوء إلى مجموعة من الصور المتتالية التي تحكي حكاية ما، مثل رحلة وفد الملكة حتشبسوت إلى بلاد بونت على الجداريات المصرية القديمة أو حكايات القديسين في التصوير الأوروبي، أو اللفائف السردية المصورة التي يضم كل منها حركة ومشاهد كأنها شريط سينمائي، وعرفت في التصوير الياباني باسم الإيماكي، أو تثبيت الأشياء أو الأشخاص في لحظة معينة وقت تبديل أوضاعهم، والتوقف عند لحظة مميزة لحركة معينة من حركات الجسد، فنجد صورة على جدران الكهوف لصياد يقذف رمحه، وطائر مصور لحظة طيرانه على جدران جناح بمدينة الموتى بطيبة، ومعارك آشور بانيبال في نقش أشوري بارز، ورامي القرص لميرون، وغازلات الحرير لفلاسكز، وبوابة الجحيم لرودان... وغيرها، وكلها محاولات لتصوير الأشياء أو الناس في حركة.

إلا أنه في الفن الحديث، لم تعد المسألة مجرد تجميد لحظة ما في العملية الديناميكية، ولكن تمثيل للعملية ذاتها، بمعنى أن التغير المستمر لوضع ما في المساحة إنما ليؤدي وظيفة في العمل الفني، ويتضح ذلك في الفن الحديث الذي اعتمد على التوتر الدائم بين المسطحات المختلفة المتداخلة في العمل الفني، فقد ظهر الفن الحديث في فترة تاريخية شهدت واقعا متغيرا لا يمكن التعبير عنه إلا بالفن الديناميكي المتغير، وقد بدأت ذلك الاتجاه المدرسة التكعيبية التي اعتمدت على التقابل بين عناصر متميزة ومنفصلة في إطار علاقات ديناميكية متحركة، وكذلك فإن العناصر المصورة في اللوحة التكعيبية يحتويها إطار عام دائم الحركة، حيث نرى المسطحات والخطوط تتشابك وتتفاعل لتخرج «تنظيما للسطوح» يتسم بالتوتر الديناميكي.

ثم حدثت محاولة أخرى في المدرسة المستقبلية متأثرة بنظرية النسبية، وقد اعتمدت على تصوير الأجسام التي تتحرك أو الأجزاء التي تتحرك منها بشكل متكرر ومتوال، وقد ضمت المستقبلية اتجاهين: الأول مثله جياكومو بالا، كان يهدف إلى تحليل الحركة وكان تأثيريا في منهجه، والثاني مثله مارسيل دوشامب وكان تشييديا يعتمد على التأليف التركيبي لموضوع الحركة.

طيور على شجرة السنط - الدولة الوسطى «تصوير طائر لحظة طيرانه»

حركة عين الفنان والرؤية في فن التصوير

يرى الفيلسوف المعاصر ميرلوبونتي أن الرؤية في فن التصوير ليست فعلا ذهنيا أو منظورا عقليا، وهي في الوقت نفسه ليست انطباعا حسيا، وإنما هي فعل للبدن الحي الذي يرى عالمه، ويحدث تغييرا في هذا العالم المرئي من خلال حركته، فالمصور يصطحب بدنه معه عند رؤيته للعالم، لا باعتبار البدن قطعة ضئيلة من المكان أو حزمة من الوظائف، وإنما باعتبار أن ذلك البدن هونسيج محبوك من الرؤية والحركة، لأن البدن جهاز حي يرى ويتحرك وليس جهازا فوتوغرافيا يسجل انطباعات: فعين الفنان ليست عدسة تؤدي المهمة نفسها التي تؤديها الكاميرا، فالعين ترى الأشياء وتربطها في علاقات من خلال حركتها التي من خلالها تتشكل الرؤية.

ولذلك فإن عين الفنان ترى العالم، وترى نواحي القصور التي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمنع العالم من أن يصبح لوحة، ونواحي القصور التي تمنع اللوحة من أن تكون لوحة، والتي ينبغي أن تتلاشى كي تكتمل اللوحة. وكذلك تفعل العين في رؤيتها لأعمال الآخرين.

لذلك يتساءل ميرلوبونتي في صيغة استنكارية: «كيف ستكون الرؤية من دون حركة العين؟ وكيف يمكن للعين أن تربط الأشياء معا، إذا كانت الحركة عمياء، وإذا كانت مجرد انعكاس؟». إن عيوننا هي أكثر من مستقبل للأشعة الضوئية والألوان والخطوط. إنها تمتلك الموهبة والقدرة على رؤية المرئي. إنها آلات حاسبة للعالم».

إدراك المشاهد للحركة

طريقة أخرى للإيحاء بحركة المشاهد الفعلية بناء على مراحل متعددة في عملية إدراك الشيء المصور، حيث يظهر العمل السمات المختلفة لشيء لا يمكن إدراكه في الحقيقة من نقطة معلومة في لحظة ما، (وكأنما يتحرك العنصر ليظهر جميع جوانبه، أو يتحرك المشاهد حول العنصر ليرى جميع جوانبه). وأعمال من هذا النوع تتطلب من المشاهد استغلال قدراته لإعادة تشييد حالة خاصة سبق للمصور التعبير عنها طبقا لقوانينه الخاصة ورؤيته الذاتية للعالم، هذه الأعمال مثلت تيارا تعبيريا ممتدا في تاريخ الفن بعصوره المختلفة مثل: الأيقونات البيزنطية، تصوير بوش، بروجيل، فرانز مارك، ليجيه، شاجال.

وتبدو تلك النزعة في أنقى صورها في التكعيبية في أعمال براك وبيكاسو التي تتطلب حركة تكاملية من جانب المشاهد. إن أول انطباع للمشاهد عن تلك الأعمال يتأتى من النظر إلى خليط غير عادي لعناصر تشييدية، ولبعض مظاهر الأشكال. فالفنان يحلل العناصر التي يصورها، فيحول عناصر الكتلة إلى مسطحات، وذلك بتفضيل بعض ما يختلف فيه من حيث الضوء والحجم والأبعاد، بما يسمح للمشاهد عقليا أن يعيد تشييد تلك الحجوم، وأن نتخيل الشيء باعتباره كامنا في المساحة.

وتتطلب هذه الطريقة اتجاها إدراكيا خاصا لإعادة تشييد الأشياء تبعا لرؤية الفنان الذاتية كما أعطاها، وهي وجهة نظر فريدة لمنظور واقعي تعطي اتجاها ذكيا للرؤية، لا تتطلب إدراك الحركة فحسب ولكن تقتضي ضمنا الحركة المفضلة للمشاهد (الأوضاع المثالية). وبشكل عام يتطلب إدراك الحركة من العقل جهدا متجددا مستمرا.

حركة عين المشاهد للوحة

والقول بأن الرؤية هي فعل للبدن وليست للعقل، هو قول يسري على رؤية الفنان ورؤية المشاهد على السواء. فالمشاهد عندما يواجه اللوحة يمر بتجربة الرؤية نفسها التي يجتازها الفنان، وينشغل الفنان دائما بمسار عين المشاهد وكيفية تلقيها للعمل.

وعلى الرغم من أن الإدراك البصري هو إدراك مكاني، وعلى الرغم من أننا ندرك اللوحة في نظرة كلية من الوهلة الأولى، يمر هذا الإدراك بعد ذلك بمراحل زمنية، فتنتقل العين من جزئية إلى جزئية في اللوحة ثم تعود إلى الكل، وحركة العين هذه تستغرق وقتا من الزمن يطول أو يقصر، هذا الإدراك للكل والأجزاء معا داخل اللوحة يوجهه تشكيل اللوحة، فالفنان عندما ينشئ لوحته يتحكم في حركة عين المشاهد بفعل تنظيم الخطوط والألوان والعناصر على اللوحة.

هذه الحركة التي هي «عماد الخبرة الزمنية»، كانت هدف رسامي المناظر الطبيعية الصينيين، فكانوا يتطلبون من المشاهد أن يدخل في اللوحة ويتجول في الممرات، ويجلس بجانب البحيرة ويتسلق الجبال، وفي كل مرة يشاهد اللوحة كانت المشاهدة تبدأ من نقطة وتنتهي إلى نقطة مختلفة، ولم تكن تلك الرحلة رحلة عادية ولكنها كانت رحلة روحية.

هذا المفهوم نجده أيضا عند جيوتو، الذي كان الفراغ عنده يعني نقل الحركة الإنسانية والأفعال الاجتماعية إلى سكون الفن بطريقة تجعل العين وهي تتجول في كل شكل وتنتقل من شكل آخر، تعيد خلق هذه الحركة.

وقد أثارت هذه المشكلة اهتمام الفنانين، وتعرض لها الكثيرون في كتاباتهم، فمثلا يقول بول كلي: «تظهر في العمل الفني مسارات مخططة من أجل عين المشاهد، وهي تستكشف وتتحرك على السطح مثل الحيوان الذي يرعى في المراعي: إنه يقوم بهذه الحركة لا من أعلى إلى أسفل فقط بل من اليمين إلى اليسار أيضا، وكذلك في جميع الاتجاهات التي ينجذب إليها، إنه يسلك الطرق المخطوطة في العمل الذي يشاهده، وإبداعه نفسه مشروط بحركة معينة، غير أن هذه الحركة تتوقف في لحظة ما في الزمان والمكان».

وإلى هذا المفهوم يمكن أن ينتمي المعرض الكبير «العين المستجيبة» the responsive eye الذي أقيم بمتحف الفن الحديث في نيويورك، ومن خلاله طرح الكثير من الاتجاهات التي تهدف إلى التأثير على عين المشاهد، ومنها اتجاه اقتصر على استخدام الأسود والأبيض، لأن تباينهما في مساحات متقابلة يولد انطباعا بالحركة، أو استخدام مساحات ملونة ينتج عن تقابلها نوع من الحوار بين الألوان الحارة المتقدمة والألوان الباردة المتراجعة، أو التعبير عن الحركة الإيهامية باستخدام أشكال خطية يولد تبدل مواقعها بصريا إيهاما بالحركة.

ومن ذلك الحين دخل تعبير أوب أرت ومصدره optical art (الفن البصري)، الذي اعتمد على تراكم البنى الهندسية، وتجاور الخطوط وتوزيع الألوان المسطحة والمتفاوتة الأعماق، مما يؤدي إلى التماعها وتوهجها وانتشارها وتمددها وتقلصها وما ينتج عنها من تباينات متزامنة ومتتالية، وكل ذلك يقود إلى تنشيط الشبكية وتفاعلها وترددها بين حالات حركية متنوعة.

وفي تقصيه لهذه النتائج في مجال الفن البصري، انطلق فازاريلي مهتما بالحركة التي تأتي من سطح الصورة نفسه، وتسبب اهتزاز شبكية العين، وهو الذي حدد مبدأ الوحدة الفنية على أساس أن الخلفية والشكل يتألفان من توترات متقابلة يكمل بعضها بعضا، وذلك بالاستعانة بالإمكانات اللانهائية للتمازج، الناتجة عن تباين الألوان المتجاورة وتناغمها، وتقابل المساحات المتآلفة والمساحات الساكنة. وعمل تصميمات بالأبيض والأسود ذات بنية هندسية، تعتمد على فكرة أن أي تحرك للمشاهد أمامها يقود إلى تحول دائم في الأشكال.

وفي نطاق الفن البصري، استخدمت أيضا وسائل أخرى بهدف الوصول إلى ظواهر حركية مصدرها التداخل الناتج من انحراف الأشعة الضوئية بالنسبة إلى الخط المستقيم المتوجه إلى العين. هذه الظاهرة هي النتيجة المباشرة لتجاور الخطوط وتراكم المساحات أو السطوح الشفافة، وما يطرأ من تفاوت أو تعديل يحدث حركة متموجة مضللة للعين.

كما أكدت «جماعة تقصي الفن البصري» في بيانها «أطروحات حول الحركة»، أهمية العلاقة الدائمة بين العنصر التشكيلي والعين الإنسانية، وبحثت عن علاقة ثابتة تربط بين الصورة والحركة وعنصر الزمن.

سيفريني - ١٩١٢ «وضع المشاهد في خضم اللوحة»

حركة الفنان

يعتمد التصوير الحركي، أو التصوير الفعلاني action painting على فعل حركة الفنان النشطة أثناء العمل. ذلك أن المصور يصب اللون أو يقذفه على سطح الصورة التي غالبا ما تكون كبيرة الحجم وممددة على الأرض، بعد أن يضع اللون السائل في علبة مثقوبة القاع يمر بها الفنان ذهابا وإيابا في كل الاتجاهات، وأحيانا يركض الفنان أو يقفز نحو اللوحة وحولها ليخط عليها ضربات سريعة خاطفة. وبهذه الطريقة يربط فنانو هذه الحركة (إرنست، اندريه ماسون، جورج ماتيو، بوللوك) عملية التصوير بالقوانين الفيزيائية للحركة وبما ينتج عنها من خطوط متشابكة، دائرية أو بيضاوية، متنوعة الكثافة والتناغم.

ولعل الهدف من هذه الطريقة، كما يقول بوللوك، هو الدخول في اللوحة بحيث يصبح الفنان جزءا منها. وهي موجهة إلى الإدراك البصري أكثر مما هي موجهة إلى المخيلة، وبناء على ذلك يتكون الفضاء التشكيلي هنا، انطلاقا من «الحدث البصري»، الناجم من الخطوط المتقاطعة والمتشابكة، والألوان المتداخلة وما تولده من سطوح متباينة العمق، وتكون وفرة الأشكال لا علاقة لها بتسجيل حدث أرضي. فهي تسجيل لحركة؛ والحركة إذن، هي خط له اتجاه فضائي وزمني تعبر منه إشارته التصويرية. ويمكننا تتبع هذه الإشارة في مختلف اتجاهاتها... ومن خلال الإشارة تشدنا الحركة لنقتفي آثارها الضائعة، ونتوقف عندها مع إعادة اكتشافها، وفي ذلك اكتشاف للغاية الاتصالية بين الفنان والمشاهد.

هذه إشارة سريعة لبعض ما شغل الفنانين فكريا فيما يتعلق بمشكلة الحركة، إلا أنه يجب التأكيد على أن واحدة من هذه المحاولات لم تستطع الابتعاد عن الحلقة المفرغة للمساحة التصويرية. لقد تحدد المصير في مجال التصوير المسطح بالحركة الخيالية.

الحركة الفعلية في العمل التشكيلي

إلا أن الفنان في بداية العشرينيات من القرن العشرين قد استطاع تقديم الحركة الفعلية، فكان مولد الفن الحركي الذي حاول أن ينقل الفن من مجال الحركة الضمنية والإيهامية إلى مجال الحركة الفعلية، وكذلك ما تلا الفن الحركي من فنون توسلت بوسائط تعبيرية مختلفة، إلا أننا هنا نكون قد خرجنا عن نطاق التصوير المسطح إلى نطاق فنون العرض والتعامل مع الأبعاد الحقيقية لمكان عرض العمل الفني. «وتحول المكان الجامد الذي كان ينظر إليه على أنه يحوي الصور الثابتة، ويعده نيوتن مكانا ثابتا مطلقا، إلى مكان جديد: مكان قدمه الفن يفيض بالحركة وينطلق بالقوى والإمكانات فيما يسمى بديناميكية المكان».

وفي النهاية كما يقول د. فيصل سلطان الناقد والباحث في مجال الفنون التشكيلية: «لم تعد اللوحة مجرد بناء خطي ولوني وهندسي، وإنما لعبة لحركة افتراضية مليئة بالمفاجآت والحرية في استخدام التقنيات الجديدة في عوالم المؤثرات الكهربائية والسينمائية. فالمجد الجديد لم يعد لليد التي تخط الإشارات وإنما للقصائد البصرية التي حولت النص التشكيلي إلى لغة كونية تتخذ من الأرض والفضاء والجسد والأثير والتموجات الموسيقية والتأثيرات الضوئية لليزر، بناء ديناميكيا يرتكز على العلاقة بين الساكن والمتحرك وعلاقة الأمكنة بالطاقة لابتكار فضاءات جديدة». ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان كاندينسكي (١٨٦٦/١٩٤٤) أول من تجرأ على تأكيد أن اللوحة ليست بحاجة إلى تصوير موضوع أو وصف شيء ذي هوية واضحة. هكذا، ولد فن التجريد عام ١٩١٠، وكان أكثر حركات الرسم إثارة لحيرة الجمهور في القرن العشرين.

كاندينسكي بشير الحركة التجريدية

محمد الدنيا - سوريا

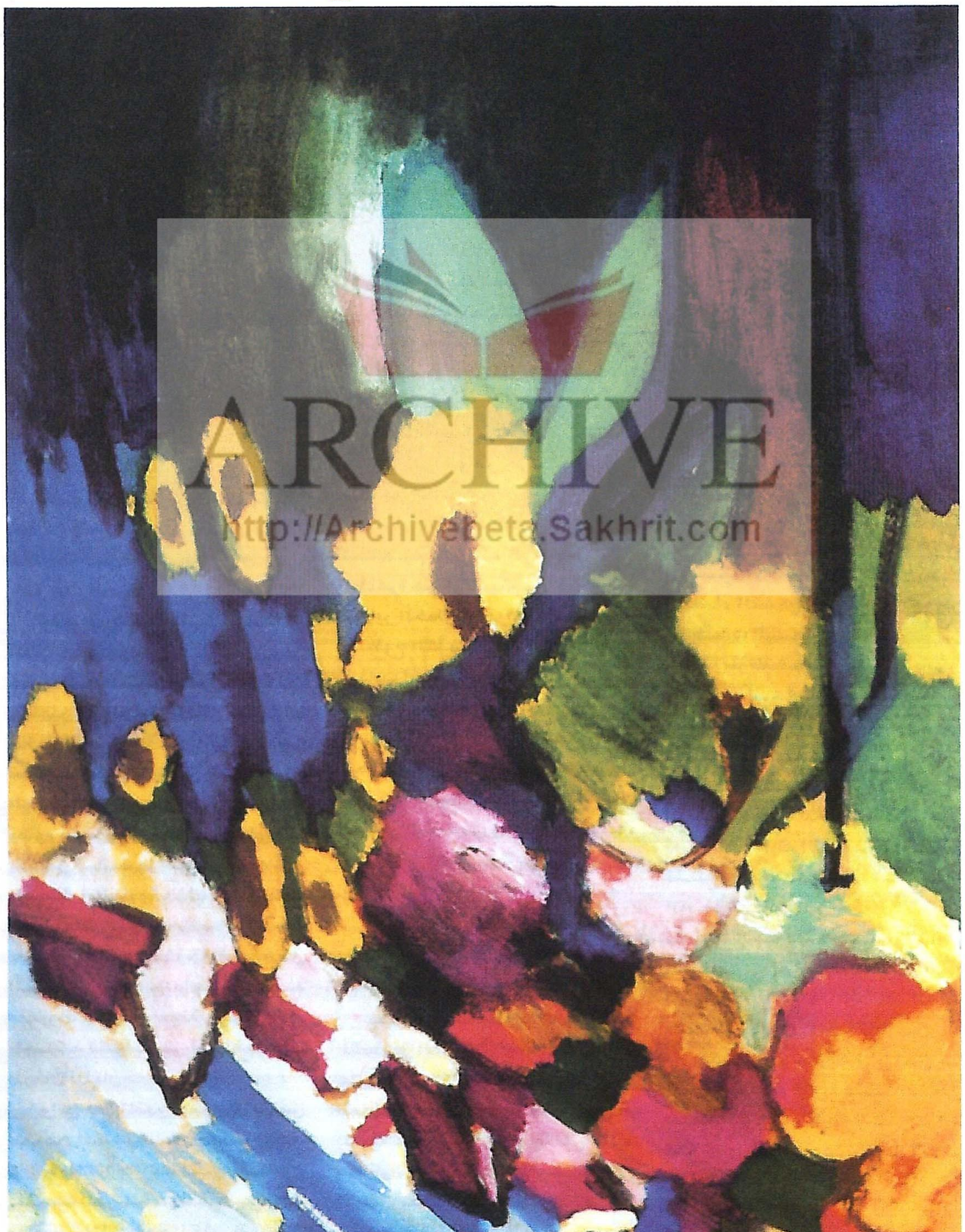
كان فاسيلي كاندينسكي، الذي عرف بأطقمه ذوات القطع الثلاث وياقاته المكسرة، وقسماته الرصينة، صاحب أعنف «انقلاب رسمي» في القرن العشرين: «ابتكار» التجريد، الذي فجر الرسم الحديث. ولولاه، لكتب فن القرن العشرين بطريقة أخرى.

في البداية، انخرط كاندينسكي، الذي ينحدر من إحدى أسر موسكو البورجوازية، في دراسة القانون والاقتصاد، مثلما درجت عليه تقاليد وسطه. كانت أمه قد حثته على تعلم دروس في الرسم، والموسيقى، وهو ما امتثل له بطيب خاطر: كان يافعا عندما استحوذت الفنون على مجامع قلبه. في العام ١٨٨٩ (كان عمره ٢٣ سنة)، أرسل في بعثة إلى إستونيا، حيث استهواه الفن الشعبي والفولكلوري، وقد اكتشفه، أكثر مما استهوته دراسة تراث الفلاحين من الأعراف والتقاليد، التي كانت هدف البعثة.

تمثلت منابع إلهامه الأولى في تلك الصور الشعبية البسيطة، ذات الألوان الفاقعة والبدائية، المعلقة على جدران مساكن فلاحي الشمال الروس الخشبية التي زارها إبان هذه الرحلة. وأخذت روح القانوني تتلاشى يوما بعد يوم من حناياه، التي راحت تتعاظم فيها روح الحرفي، «غير أني وجدت آنئذ مواهبي الفنية أضعف من أن تحثني على حق التخلي عن التزاماتي الأخرى»، وفقا لاعترافه ذات يوم.

تحت جاذبية «مونيه»

انبجس ينبوع إلهامه الثاني بعد سنوات لاحقة، عام ١٨٩٥، عندما زار أحد المعارض واستوقفته لوحة للفنان «مونيه» تصور حقلا مع «رحى أعلاف»: «لم أميز موضوع هذا الرسم في الحال. جعلني هذا اللافهم مضطربا وأزعجني. ووجدت أن ليس لأحد الحق في أن يرسم بطريقة هي على هذا القدر من عدم الدقة. وشعرت بشكل خفي أن هذا العمل ينقصه الموضوع. ولكن تبين لي أيضا بدهشة واختلاط أنني لم أفاجأ: كان ينضح بقدرة لا تصدق، مجهولة بالنسبة إليّ، قدرة ملونة تتجاوز كل أحلامي. إذن، الموضوع ليس حتميا للوحة». نص جميل: بتأثير مونيه، نهل أول إشراقة حول إمكانات التجريد. وهكذا، من إلهام إلى آخر، راحت تمحي فيه صورة رجل القانون التي لازمته فترة من الوقت. في عام ١٨٩٦، عندما عرض عليه كرسي الأستاذية في الجامعة، قرر رفضه ليكرس حياته للرسم بشكل نهائي.


تكوين (٢) - ١٩١٠م

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد أن طاف أوروبا، بصحبة امرأة رسامة، غبرييلا مونتر، التي أضحت صديقته، أقام في مورنو عام ١٩٠٨. هنا أنجز «وثبته التجريدية». وكانت الحكاية جميلة: ذات مساء، عاد إلى مرسمه الذي غادره قبل ساعات. كان ضياء وقت ما بعد الظهر يتسلل إلى تلك الحجرة، التي بدت تسبح فيما يشبه الظل. يروي كاندينسكي قائلا: «عندما فتحت الباب، وجدت نفسي فجأة قبالة لوحة متوهجة وذات جمال لا يوصف. أدهشني المشهد، تسمرت في مكاني وقد سحرني العمل. لم يكن في الرسم موضوع بعينه، ولم أجد فيه تصويرا لأي شيء يمكن تمييزه. كان يتشكل وحسب من بقع ضوئية ملونة. اقتربت، وحينها فقط رأيته على حقيقته: لوحتي، التي وضعتها مقلوبة على الحمالة! وأصبح كل شيء واضحا: لم يكن لوصف الأشياء أي مكان في لوحاتي، حتى أنه كان يؤذيها». مع ذلك، تجرأ كاندينسكي على طرح السؤال الذي لم تطرحه أبدا جماعات الرسامين التجريديين المزيفين، الذين أغرقوا منذئذ عالم الفن بلوحاتهم الخالية من الروح: هل الرسم الذي لا يصور

حديقة (٢) - ١٩١٠م

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأشياء ولا ينهل من العالم الخارجي لا يزال رسما؟.

ليست الإجابة على قدر من البساطة. فمنذ بداياته الأولى - لنقل منذ جيوتو -، كان الرسم الغربي تصويريا: من «البستانية الحسناء» لرافائيل ومرورا بـ«مستحمة فالبينسون» لآنغر وحتى «غداء على العشب» لمانيه، سعى الفنانون لتصوير الأشخاص، والمناظر، والزخارف، والأشياء وإظهار ووصف الحكايات بأشكال وألوان وأساليب متنوعة. ومع التجريد، لم يعد هنالك موضوع، ولا حكاية. ولكن، يمكننا بالتأكيد القول إن بعض الفنانين، قبل كاندينسكي، قد مارسوا التجريد من دون أن يعرفوا. وهكذا، عندما رسم مونيه «زنابق الماء»، مجد فيها اللون حتى تلاشي الموضوع. ولما كتب غوغان: «إذا أراد رسام أن يرى غدا الظلال وردية أو بنفسجية، فلن يحق لأحد مطالبته بتفسير»، برر سلفا المحاولات التجريدية الأولى. بدورهما، دافع سيزان ثم ماتيس فيما بعد عن استقلالية الرسم. ولكن، في عام ١٩١٠ تحديدا، اجتاز كاندينسكي بوضوح الخط الفاصل الذي سيقسم كل تاريخ الفن بإنجازه اختيارا عملا غير تصويري.

> ”بصمة كاندينسكي التجريدية وسمت بشواخصها مساحة القرن العشرين الفنية“

كل ذلك من دون أن يفقد صفتي الفن الجوهريتين: الغنائية والشعرية. في السنوات التالية، أصبحت أعماله التي ضمها في مجموعتي «ارتجالات» و«تركيبات»، بنى شكلية ولونية محضة. في عالم ١٩١٤، عندما انفجرت الحرب، هجر الفنان ألمانيا وعاد إلى موسكو، حيث مارس التدريس في أكاديمية الفنون الجميلة. وعلى الرغم من لقائه بنينا دو أندريفسكي، التي تزوجها وبقيت إلى جواره حتى أخريات عمره، ظلت الحياة الثقافية في مدينته تزعجه. وفي عام ١٩١٩، عقب تأسيس معهد «باوهاوس» في «فيمار»، هذه المدرسة التي ستستقبل أكثر فناني القرن تجديدا، درس كاندينسكي فيها إلى جانب الرسام السويسري بول كليه. كانت تلك من أغزر فترات حياته إنتاجا. وحينما أغلق الجستابو معهد «باوهاوس» عام ١٩٣٣، رحل الرسام للإقامة في باريس.

ولما كان يخشى اضطرابات العاصمة، استأجر دارة في «نوبي»، بناء على نصيحة أحد الأصدقاء. لم يكن المسكن جميلا كثيرا، ولا فسيحا، غير أن كاندينسكي شعر بالراحة والهدوء فيه. وفرشه بأثاث قديم، وفاجأ أصدقاءه حينما لون قاعة الطعام بالأبيض والأسود. ولم يشأ أن يعلق أيا من أعماله على الجدران، بل بعض الأيقونات التي استقدمها من روسيا. وعاش هنا حياة بعيدة عن الصخب، وراح يطلق على لوحاته عناوين بالفرنسية، ولم يرفض استقبال الفنانين الشباب في مرسمه، الذي زاره الكثير منهم، مثل هارتونغ، وميرو، وآرب، الذين تبادل معهم اللوحات. وكانت المرحلة الأخيرة مرحلة أخريات الروائع: تقاسمت فيها الأشكال اللينة، الملونة، حيز اللوحة مع عناصر هندسية. ولكن، ربما جاء هذا الرسم مبكرا قليلا: على رغم الهيمنة التي تمتع بها كاندينسكي، لم يجد مكانا لعرض لوحاته سوى المعارض الهامشية، وفي عام ١٩٣٩، فاجأه إعلان الحرب. ولما لم يكن يحب الضجيج، لم تجتذبه مغريات الرحيل إلى أمريكا ومغادرة باريس إلى نيويورك، مثلما فعل معظم الرسامين السرياليين. إلا أنه كان متعبا، وربما مريضا منذ بعض الوقت: رسم في حزيران ١٩٤٤ آخر أعماله ومات بعد ستة أشهر لاحقة، من دون أن يساوره أدنى شك في الثراء الإبداعي الرائع الذي كان يمثله التجريد.

وكان مصيبا: أفرز هذا الفن في ذهنه وفي أشكاله الكثير من العلاقات مع فن التصميم المعماري، الذي تأثر به، مثلما تؤكده أبنية حكومية وفنية عديدة في فرنسا وألمانيا وإسبانيا. ترك الفن التجريدي أيضا بصماته على إبداعات الأثاث الحديث، والتصوير الفوتوغرافي، والطباعة الآلية. وبالنسبة إلى الرسم، كان المشهد العام أكثر تنوعا: بعد الحرب العالمية الثانية، أحدث التجريد تغيرا في التوجهات والأفكار، وشهد انطلاقة جديدة، وترسخ بشكل نهائي (ليس من دون جدل حاد أحيانا). وإلى جانب الاتجاه الهندسي المحض، الذي نجح نجاحا باهرا في فرنسا عام ١٩٥٠، ظهرت لاحقا أشكال تجريدية أخرى أكثر تعبيرية (هارتونغ وسولاج). مع ذلك، حدثت الانطلاقة التجريدية الكبرى الثانية في الولايات المتحدة فجأة، مع رسامي مدرسة نيويورك الأوائل، مثل جاكسون بولوك وبارنت نيومان ومارك روثكو، الذين مثلوا جيلا مختلفا وقارة أخرى.

وهكذا، بعد تقريظ، ونكران، ورفض ووشاية وإعجاب، كان التجريد، الذي أبدعه كاندينسكي، الحركة الوحيدة التي وسمت بشواخصها كل مساحة القرن العشرين ◆

لا تقل صور الأغلفة الروائية أهمية، وتكمن تلك الأهمية في الأدوار النصية التي يفترض أن تلعبها إلى جانب باقي العتبات النصية الأخرى، والتي بواسطتها وعبرها، يقتحم القارئ فضاء النص، ويخترق جدرانه الخارجية، قصد التسلل القبلي إلى داخل النص.

وما دام غلاف الروايات ينقل إلينا أبعادا ثيمية (thématiques) وجمالية وثقافية محددة، وما دامت الصور تلعب دورا مهما في إخراج أغلفة الروايات، فقد أضحى التوقف على محتوياته (الغلاف)، أمرا ملحا، شريطة ألا يصبح هو الهدف والغاية، وذلك في مثل حالة إغفال أهمية الربط الجدلي والخلاق بين مضمون العالم الروائي ومحتويات الغلاف.

على أن ما سيجري تبئيره، في نظرنا، ليس هو صورة الغلاف في ذاتها - وإن كان ذلك البعد مستحضرا ضمنيا - وإنما ما يسبقها وما يلحقها، أي مجموع الأشكال التي تجعل الصورة شيئا ممكنا في نسق جمالي معين. لأن صورة الغلاف في رواية «الحساسية التقليدية» تحيل إلى نمط من الإدراك، يحتل فيه المكون التماثلي مكانة مهمة، في حين لا يشغل فيه المكون الإيحائي إلاحيزا ضئيلا. مستهدفة بذلك (أي صورة الغلاف) إيصال فكرة التماثل ما بين الصورة وأحداث الرواية.

أغلفة روايات نجيب محفوظ نموذجا

صورة الغلاف في روايات الحساسية التقليدية

د. عبدالمالك أشهبون - الأردن

في هذا النطاق تتبادر إلى الأذهان التساؤلات المنثالة على تفكيرنا، وهي كالآتي:

- ما الدور الذي تضطلع به صفحة الغلاف الأولى في روايات محفوظ (برسوماتها وصورها التمثيلية) في التأثير على القارئ؟

- ما العناصر البانية لخطاب الصورة في أغلفة بعض الرويات العربية؟

- ما وظائف صورة الغلاف في إطار علاقته بالنص ذي الحساسية التقليدية؟

- أي أفق انتظار يمكن أن تخلقه صورة ما على وجه الغلاف في ذهن القارئ؟

ومنذ الوهلة الأولى تسوقنا مظاهر فنية تكاد تكون شبه ثابتة في أغلفة روايات محفوظ، كأنما تستهدف ذائقة بصرية معينة في عملية التواصل ما بين الصورة والمتلقي. وفي استطاعتنا تحليل مواصفات هذه الذائقة البصرية التقليدية انطلاقا من العناصر الآتية:

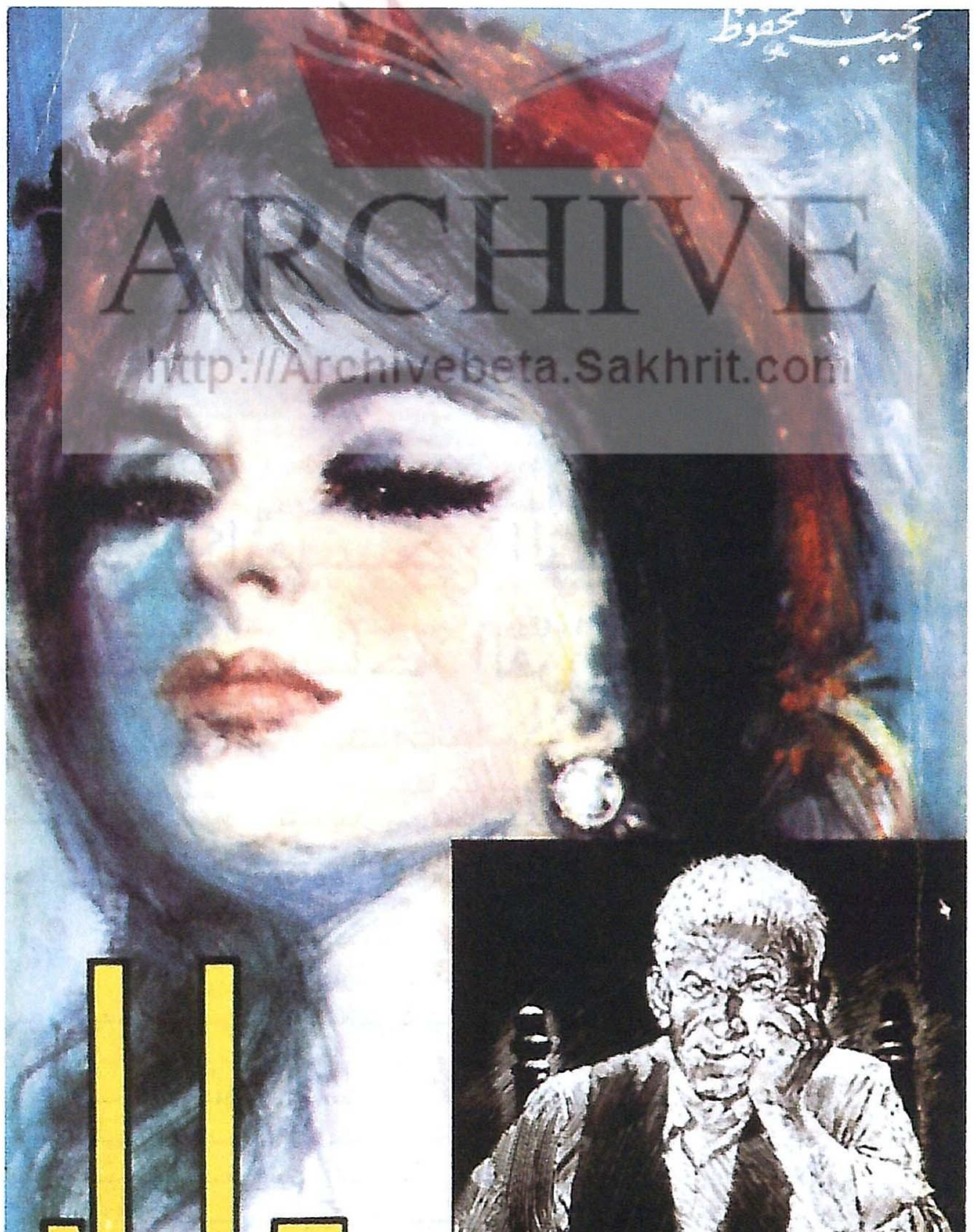
١ - محتويات صورة الغلاف.

٢ - مكونات التقنية التعبيرية في صور أغلفة الروايات.

١ - محتويات صورة الغلاف

تعد صورة الغلاف أحد العناصر الأساسية التي يجري من خلالها التعرف على النصوص تعرفا أوليا. فالصورة توجه القراءة، وتستبق الأحداث، وذلك بتبئير المصور على نموذج مكاني أو إنساني أو شيء من الأشياء. وغالبا ما يكون موضوع الصورة شخصية رئيسية من شخصيات الرواية، أو مكانا مركزيا يؤطر أفق انتظارنا ويوجهه منذ الوهلة الأولى، فيما كانت الأشياء الغامضة أو الأشكال الإنسانية المبهمة غير مرغوب فيها من طرف الرسام كما هو الأمر مع الروائي ثم القارئ، حيث كان الغموض من القيم الفنية التي لا تحقق تواصلا إيجابيا مؤثرا.

على هذا الأساس، فإن صور أغلفة روايات محفوظ توزعت على مجموعة من المحاور النمطية التالية:



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ - ١ - الصورة - البورتريه

تتصدر العديد من أغلفة روايات «الحساسية التقليدية» عامة، وأعمال نجيب محفوظ على وجه الخصوص، صور بمنزلة بورتريهات. وهي في الغالب لشخصيات أنثوية، يستشف من خلالها أن جمال قطب (الرسام) منشغل أيما انشغال، باختيار ملامح الجمال الأنثوي، وحريص على توضيب كل تفاصيل التشكيل الجسدي بواسطة تقديم نماذج نمطية لشخصيات أنثوية كائنة (وغالبا ما تأخذ دور البطولة) في عوالم النص السردي. وهذه الصورة الشخصية تؤخذ في وضعيات مختلفة (غواية، مكر، شراسة ... إلخ)، ومن منظور تشكيلي، غالبا ما يجري التركيز فيه على اللقطات المبكرة، كمنظور مهيمن يجعل هذه الصور أقرب إلى شكل ملصق «Affiche» إشهاري منه إلى اللوحة الفنية.

١ - ٢ - الصورة - الملصق الإشهاري

تأخذ بعض هذه الصور شكل ملصقات دعائية أو صور إشهارية «photos publicitaires» معروضة في واجهات القاعات السينمائية، وذلك بالاعتماد على خلفيات ثيمية مثيرة لاستمالة الناظر واستدراجه. حيث يجري التركيز على انتخاب وضعيات إنسانية متباينة: كالشراسة والغواية والهدوء ... إلخ، حتى تصبح تلك الصور جذابة «Image racolante»، إلى درجة تتحول معها بعض هذه الصور إلى ملصقات لا غاية جمالية لها سوى الإعلان والإشهار، كما هو الشأن عند الدعاية لعرض منتج سينمائي ما. ويغدو الغلاف بمنزلة لوحة ملصقات «Panneau d'affichage»، وهذا الإعلان لا يكتسب تأثيره إلا بتسليط الضوء على البعد النفسي والفيزيولوجي اللافت للانتباه في مثل تلك البورتريهات.

١ - ٣ الصور - الفضاء الواقعي

يتحكم في هذه الفضاءات هاجس التمثيل، ومحاولة بلورة الفضاء في طبوغرافيته الواقعية أو المحتملة، لتقريب جغرافية المكان الذي يعد بمنزلة مسرح للأحداث. أما الغرض من ذلك، فهو ضمان تمثل القارئ لأهم مكونات العمل السردي في النصوص التقليدية (المكان). إنها أمكنة مفتوحة تارة (وتمثل الفضاء المهيمن في المتن السردي المحفوظي: الحارة، الشارع، المدينة ... إلخ)، وأمكنة

مغلقة تارة أخرى (بيوت، فنادق، مواخير، سجون ... إلخ) (النموذج رقم:٢). كما أن لهذه الصور المكانية في الأغلفة، وظيفة أساسية تتجلى في تنشيط الوهم المرجعي لدى الناظر/ القارئ، من حيث تمثيل فضاء الأحداث السردية وتصويرها وتقريب تضاريسها إلى القراء.

وإذا دققنا في مكونات صور هذه الأغلفة، سنلفيها تتشكل إما من عناصر الطبيعة أو من الأشكال البشرية التي يستمدها من واقع خارجي محدد، فيشرع في تقليد هذه الأشكال أو إيجاد شبيه لها، يخرج معها العمل الفني من نطاق الإبداع إلى التقليد، وبالتالي انحسار العملية الفنية في دائرة التكرار واجترار ما هو جاهز من الصور.

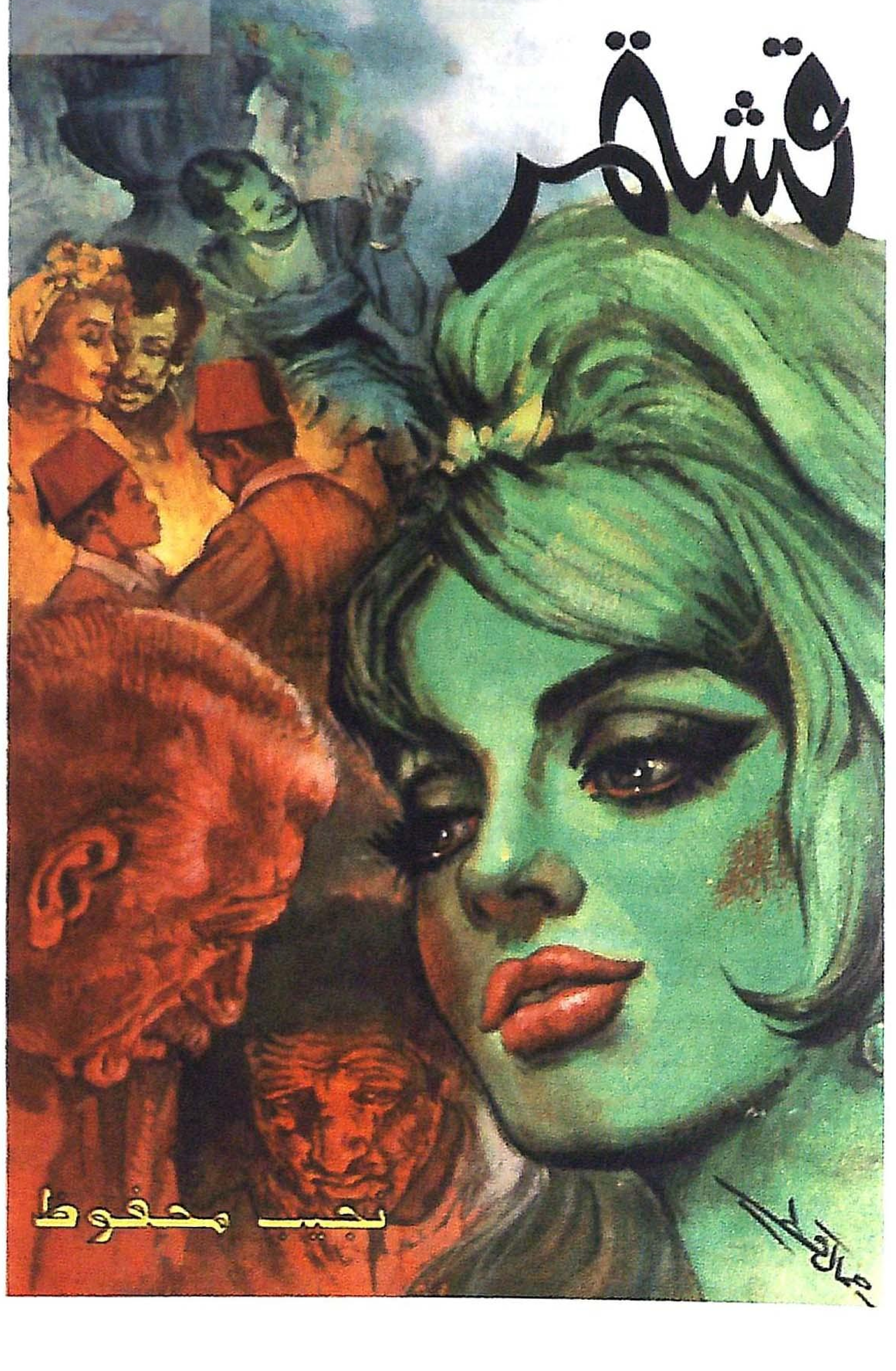
هذا الاستسهال يؤدي إلى غزارة في الإنتاج الذي يصبح أقرب من رسوم مجلات الدرجة الثانية، الأمر الذي يفسر لنا بعضا من الأسباب التي جعلت هذا النوع من الإنتاج الفني لا يحظى باهتمام النقاد، من خلال لامبالاتهم به. وبالتالي، إبعاده عن دائرة التساؤل الفني والأدبي. إذ بقدر ما حظي إبداع نجيب محفوظ بانشغال واهتمام كبيرين من كل الشرائح الثقافية، كان نصيب صور أغلفة رواياته هو الإهمال والتجاهل واللامبالاة.

إن الوضع الهامشي لصور أغلفة روايات محفوظ يثير الانتباه إلى مصير هذه العتبات، ووظيفتها في استراتيجية كل مبدع في علاقته بالخطاب التشكيلي. كما يحفز على تعميق الحوار النقدي الجاد حول فنية هذا المنتج، ومدى تحقق هذه الفنية في كل ما كان يلصق عادة بأغلفة هذه الروايات من صور.

لقد ساهمت طبيعة العلاقة غير المتكافئة بين الروائي والفني في ترسيخ هذه الدونية، بحيث أصبح الفني (الصورة) تاليا ولاحقا، وخادما ذلولا للعنصر الروائي، مما أحل البعد الأيقوني تلك المكانة الوضيعة في علاقته بالمكون الروائي. في حين كان المطلوب هو خلق علاقة جدلية إيجابية تحمي جماليات كل فن على حدة، وتخصب التلاقح الفني بين الحقلين في إطار انفتاح النصوص وتداخلها، وهو رهان آخر من رهانات الحداثة والتجديد، إذ إن صفة الدونية التي لحقت العنصر الفني (الصورة) في علاقته بالروائي (النص) لم تسمح للرسام بالتميّز، وتقديم الجديد على المستوى الإستاطيقي، كما قادت إلى الحكم على أعماله بالظرفية والسطحية والهامشية.

١ - ٤ - الصورة بمنزلة هوس بـ «المصريات»

إن النزوع الملحوظ للعودة إلى الجذور شكل هاجسا لدى بعض المثقفين والفنانين، المصريون منهم على الخصوص. هكذا انخرط الكثيرون في مساءلة التراث الفرعوني، يعيدون إنتاجه في سيرورة لا خلق فيها ولا إبداع. فجاءت أعمالهم صياغة مستنسخة لرسومات وأشكال أصبحت مع الزمن نماذج مسكوكة، واعتقدوا أنهم يبحثون عن المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة، وسقطوا في نوع من المحاكاة لأجزاء من التراث الفرعوني.



وتبرز معظم الصور المصاحبة لأغلفة روايات «الحساسية التقليدية»، وعلى الخصوص التاريخية منها في مصر، مدى الانشغال الملحوظ لدى بعض الرسامين، بكل ما له علاقة بالشخصية المصرية في بعدها التاريخي. ذلك ما تجليه لنا بوضوح مستلزمات بعض الصور المستوحاة من التاريخ الفرعوني القديم، من أدوات الزينة: خمار، وأقراط، وقلائد، وأساور، أو زي فرعوني قديم، وتسريحة الشعر ... أما بالنسبة إلى المعمار، فهناك إحالات على بعض المعابد الفرعونية والقباب. وهذا الهوس، بكل ما هو فرعوني، يعكس نزوعا ملحوظا إلى تمجيد الذات.

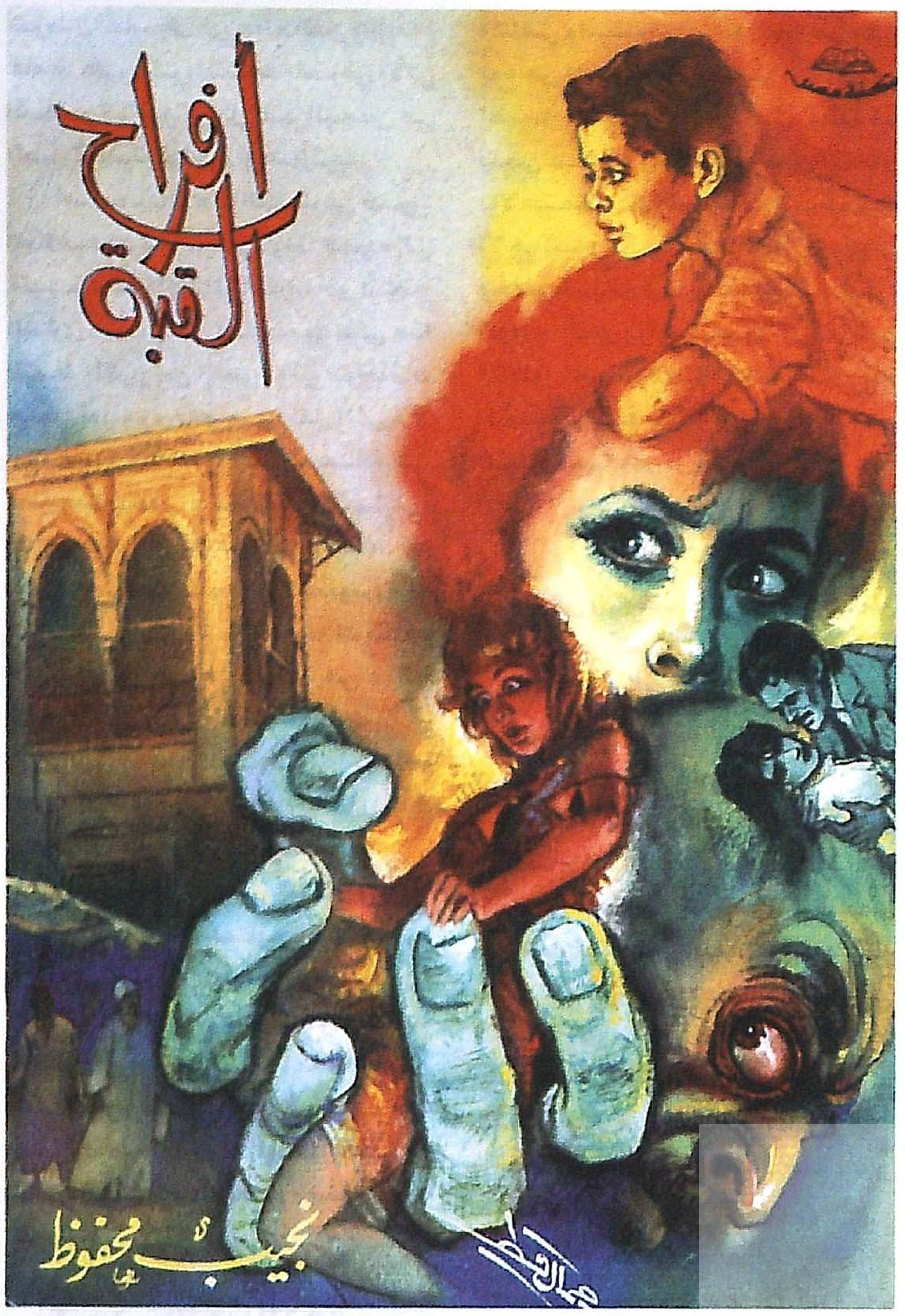
إلا أن الاحتفاء بالذات يفترض، أيضا، إمكان بلورة خطاب فني جديد، يحمي أصحابه من آفة الإحالة المباشرة التي تبسّط مفهوم الإبداع، وتؤدي بصاحبها إلى نقل ونسخ النموذج الذي لا يعدو أن يكون تقهقرا إلى الوراء، إذا لم يُرفَد بتصور إبداعي جديد، يسعى من خلاله الفنان إلى تحويل علامات التراث إبداعا حداثيا فاعلا بخصوصيته الفنية، لا بخصوصيته المرجعية.

إن توظيف التراث الفرعوني، يجب أن يرقى إلى أن يصير علامات تشكيلية متميزة وليس مجرد محاكاة بسيطة لنموذج حضاري سابق. ودلالات هذه العلامات التشكيلية لا تكمن في مضمونها التراثي والفولكلوري - على حد قول الخراط - وإنما دلالاتها في الصياغات التشكيلية أولا وأخيرا، أي في «مواقعها من مسائل التكوين والتلوين وإيقاع المساحات وتجاوب الأشكال ...».

٢ - في مكونات التقنية التعبيرية للصورة

عادة ما يحتفي الرسام - التقليدي - بالألوان، الداكنة منها والحارة على الخصوص، وتلك الألوان، بالذات، تروم إثارة بصر الرائي قبل بصيرته، إضافة إلى الاستغراق في توظيف الألوان لأغراض تجسيمية تزيينية، أو تبئيرية بالدرجة الأولى. وذلك في حالة التركيز على بورتريهات بعض الشخصيات (الأنثوية منها خصوصا) التي يراد لها أن تعكس ملمحا انفعاليا ما، يمكن أن تبلوره لغة الجسد عبر الإشارات غير اللفظية التي نستخلصها من وضع هذا الجسد، ومن تقاسيم الوجه وملامحه، للإحالة على الانفعالات الأساسية المعروفة (السعادة، الحزن، الخوف، الغضب، الإثارة الجنسية، رقة المشاعر...).

وغالبا ما توظف تقنية «اللقطة المكبرة، Grand plan في معظم هذه الصور، فإلى جانب ما لهذه الصور (النموذج رقم:١) من وظائف إشهارية ودعائية وإخبارية، فإن اللقطات المكبرة عادة ما تشكل عنصر الجذب لعين الرائي. وهذا الجذب متعلق أساسا بالشكل الإنساني من خلال ثيمة (Théme) الجسد في وضعياته المختلفة (الأنثوي منه على الخصوص)، فكأنما يستهدف الرسام مخاطبة الجانب الغريزي فينا، وذلك حينما يعمد إلى رسم صور شخصيات كائنة، نستطيع التعرف عليها لاحقا في عوالم النص الإبداعي. بالإضافة إلى أن اللقطات المكبرة تجسد مفهوم البطالة في الرواية التقليدية، بتمثيل هذه الشخصيات في وضعيات معينة على صورة أغلفة النصوص السردية. وتلك اللقطات المكبرة لها دور مهم في إنماء علاقة التقمص لدى المشاهد، وتحفيزه أكثر ومراودته لولوج عالم النص.



إن الرسام، من خلال ما سبق، يسعى جاهدا إلى محاكاة الموضوع المرغوب في نقله تشكيليا. ففي وضعه لصورة الغلاف، يركز الرسام على مظاهرها البصرية المحسوسة الموكل إليها مخاطبة العين أولا، والعمل على خلق صورة توهم بمطابقتها للواقع، في سياق نظرية المحاكاة التي تروم التماثل أكثر من أي شيء آخر. وبالتالي صارت نظير هذه الصور في متناول الإدراك العادي، لا تعقيد فيها ولا غموض، وهو ما ييسر عملية التلقي، ويسهل الاستهلاك الواسع لهذا النوع من الصور التي تكرر نفسها بصيغة أو بأخرى.

يمكننا استجلاء بعض مظاهر التكرار في اللجوء إلى الرسام نفسه (مصمم الغلاف)، وهو ما يسم سلسلة الروايات هذه بنوع من الانسجام، يفترض أن يهتدي القارئ إلى خطوطه العريضة من دون صعوبة، وكأنما يعده المصمم بأن يقدم له السيناريو نفسه تحت تنويعات متعلقة بالمظهر.

بناء على ما تقدم، نستنتج أن الصور التي تحملها أغلفة النصوص السردية العربية التقليدية لا تنبع من رؤية جمالية، بل تستهدف الوظيفة النفعية (التواصل المباشر). الأمر الذي جعلها تفتقر إلى القيمة الفنية التي تتحول معها إلى فضاء للخلق والإبداع، اعتمادا على الإمكانات الترميزية التي تسمح بالرفع من نسبة التأويل، لضمان انفتاح العمل الفني على آفاق استقبالية متباينة، تتعدد بتعدد معاني الصورة نفسها.

تأسيسا على ما سبق، فإن المنظور التقليدي في رسم صورة الغلاف، تتنازعه - في نظرنا - الأبعاد التالية:

٢ - ١ - البعد التمثيلي المباشر للموضوع المفترض

يحيل هذا البعد في إنجاز الصورة على اختزال وظيفة الصورة في كونها نشاطا آليا يفتقر إلى عناصر الإيحاء العميق، ما دام هذا النشاط الفني يهدف إلى تحقيق التطابق والتماثل، بدل نشدان أسلوب الإيحاء، واستشفاف المعاني الرمزية العميقة. وهذان العنصران الأخيران هما اللذان يؤطران كل تجربة فنية وجمالية. وهما كذلك،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شرطان أساسيان في عالم الفن والإبداع عامة. على عكس النشاط الحرفي الآلي المباشر الذي يتمثل عند البعض في الصورة الفوتوغرافية، أو البورتريه.

أما سيادة هذا النمط في صورة الغلاف عند نجيب محفوظ، فمرده إلى طبيعة العلاقة المباشرة بأفق انتظار القارئ المستهلك، الذي تعوّد على هذا النمط المكرور من الصور، وفق مواصفات محددة، يجري بموجبها نقل الشيء لا أثره. ويدخل ذلك الإجراء، عادة، في نطاق ما يسمى بالتصوير «التماثلي» Analogigue أو «الأيقوني» Iconique. أما الغرض من هذا النوع من التصوير، فهو الحصول على التشابه مع الموضوع المصور الذي ينتخب كالعادة، من عوالم النص السردية بعديا. حيث يتولى التمثيل غير اللفظي سرد الخطوط العريضة للحكاية التي سيحولها السارد لاحقا أحداثا ووقائع ملفوظية.

في هذه الحالة، يبدو لنا كأن الرسام لا يدرك أنه بذلك الصنيع الفني، يحرم الناظر/ القارئ من بعض مبادئ السيميولوجيا الأيقونية، ولا سيما عنصر الإيحاء، باعتباره نسقا دلاليا ثانيا موازيا للمعنى الأول، مخصبا له ومثريا لمعانيه، وهو المطلوب في مثل هذه السياقات التداولية (الفنية على العموم).

٢ - ٢ - البعد الدعائي

يربط هذا البعد المخطط الذهني الفكري والدلالي للصورة مع الأداء الحكائي للعمل السردي، حيث تصبح الصورة مصدرا ضروريا لاستجلاب المتلقي واستدراجه، مع الحرص على نوع من الفبركة والتوضيب الضروريين لضمان إنجاز مثير وفعال. وهذا ما ينمي علاقة التقمص لدى الناظر بالاعتماد على علامات التجسيم الإجمالية: من وضعيات وظلال وألوان وخطوط. يقابل كل هذا تنظيم صورة الوجه، الذي يوازيه، هو الآخر، تنظيم المنظور (الصورة) بكامله. كما أن هذا البعد، يستتبع بعدا آخر موازيا له، هو البعد السينمائي.

٢ - ٣ - البعد السينمائي

يمكن التوقف عند هذا البعد من خلال هذين العنصرين:

١- الرواية متمثلة للرسام في صيغة مشروع كتابة سينمائية (أي سيناريو)، حيث تجدر الإشارة إلى توطد العلاقة بين الرواية التقليدية، والإنتاج السينمائي في الثقافة المصرية على وجه الخصوص. فبعض الروائيين يكتبون أعمالهم بعقلية كتاب السيناريو. هذه الخلفية في الكتابة الروائية جلية الوضوح عند نجيب محفوظ الذي كانت جل أعماله عبارة عن مشاريع سيناريوهات ناجحة، لقيت إقبالا لافتا للنظر من طرف المخرجين السينمائيين.

٢- الصورة السردية: إذا كانت الصورة السابقة نظيرا للملصق السينمائي، فإن الروائي في بعض أعماله يوازي بين الأحداث المسرودة كتابيا (أي الجانب الخطي Graphique) والصورة picturale المعبرة عن معاني تلك الأحداث الروائية، وتشكل في هذه الحالة ما يسمى بـ «مفتاح الصورة» Sous - titre de photo تصبح الصورة، بالتالي امتدادا سرديا بصريا للمحكي، وهو ما يعرف عادة بـ «القصص المصورة». فالنص الروائي في هذه الحالة، له المعنى نفسه، إذا قرأناه منفصلا أو متصلا بالصورة السردية، بل تدعم الصورة المعنى وتجليه بواسطة تشخيصه عبر الصورة.

من هذا المنطلق، فإن فعالية الصورة في أغلفة روايات محفوظ التقليدية تكمن في نقلها لما هو مألوف، معروف، وحميمي. وبالتالي، فهي تحاكي الوصفي والسردي في الرواية، وتبحث عما هو مشهدي من خلال المواضيع المألوفة نفسها (النموذج رقم: ٤)، وكأن سر قوة هذا التيار في مجال التصوير هو في طابع «الاعتيادية» «Banalité» التي كانت تتمتع بها الأشياء والأشكال والتيمات المنقولة إلى الصورة، إنها أشد الأشكال إثارة للانتباه وأكثر جاذبية.

إن المتابع لمسيرة روايات «الحساسية التقليدية»، يدرك الأهمية التي تكتسيها الصورة في سياق النصوص المصاحبة للرواية، وهي أهمية ترعرعت في ظل ما غدا يحتله التواصل البصري من مكانة خاصة في الأزمنة الحديثة. هكذا وجدنا الكثير من الروايات المحفوظية وغيرها، التي لا تتورع عن إثبات الصور في مفاصل الرواية، كما لا تجد غضاضة في إرفاقها بتعليقات خطية. وهذا التقاطع بين ما هو صوري وما هو لساني، كان الهدف منه - في الغالب - تقديم تعليق ما، أو توجيه الانتباه إلى نقطة معينة، فنادرا ما نعثر على عكس هاتين الوظيفتين في الرواية العربية التقليدية، عندما تصبح العلاقة بين الصورة والتعليق هي علاقة تضليل لا علاقة تفسير وتوضيح Illustration. وهذا ما قلص من إمكانات التأويل في تلقي نمط هذه الصور، ما دام التعالق بين الصوري والمكتوب يقوم على أساس التفسير والتمثيل.

٢ - ٤ - البعد المرجعي

يعمد الرسام إلى استهداف عنصري التشخيص والتوثيق للحدث، أو تحديد لموقع جغرافي باعتباره مسرحا للأحداث. ويساهم هذا البعد في ضبط الموضوع المرسوم وتحديد ملامحه الخاصة وتقاسيمه، خدمة لتقريب المنظر من الناظر، والمشهد من المشاهد بغية إثارة فضوله، وتحفيزه للتوقف مليا على مكونات المنظر لإضفاء نوع من «الوهم المرجعي» على جملة هذه الصور. هذا الوهم يعتبر مبدأ أساسيا من مبادئ المحاكاة الذي طالما استقطب الفنان التقليدي، وأطر رؤيته الفنية.

فالصورة من هذه الزاوية تقدم موضوعها كأنه واقع حقيقي له وجود خارجي مادي ملموس. وإذا ما افترضنا أن تلك الرسوم لا تشمل إلا ما يتضمنه النص من معلومات، فإننا سنكون إذن أمام حالة تكرار واجترار. لأننا لا نشك أنه في مستطاع هذه الصور التمثيلية أن تكون وفية لما تريد أن تنقله إلينا أكثر من الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون.

من خلال ما سبق، نستطيع ابراز أهم الوظائف التي تضطلع بها صورة الغلاف في روايات محفوظ وهي كالتالي:

- وظيفة الإرساء F.Ancrage:
وهذا الإرساء مكاني في الدرجة الأولى. أما طبيعة هذه الأمكنة، فتتسم بالتعدد والتنوع، أي أنها تقدم إلى المشاهد أمكنة بعينها يتوقف عندها الرائي ويتمعنها، لكي تصبح هي الفضاء المصغر الذي سيخوض غماره في النص الروائي. وعلى هذا الأساس، فإن صورة الغلاف تمارس دور وساطة بين خارج النص وداخله. وتمكن المتلقي من تشكيل صورة مصغرة عن المكان المرتقب أن تدور فيه أطوار الرواية وأحداثها.

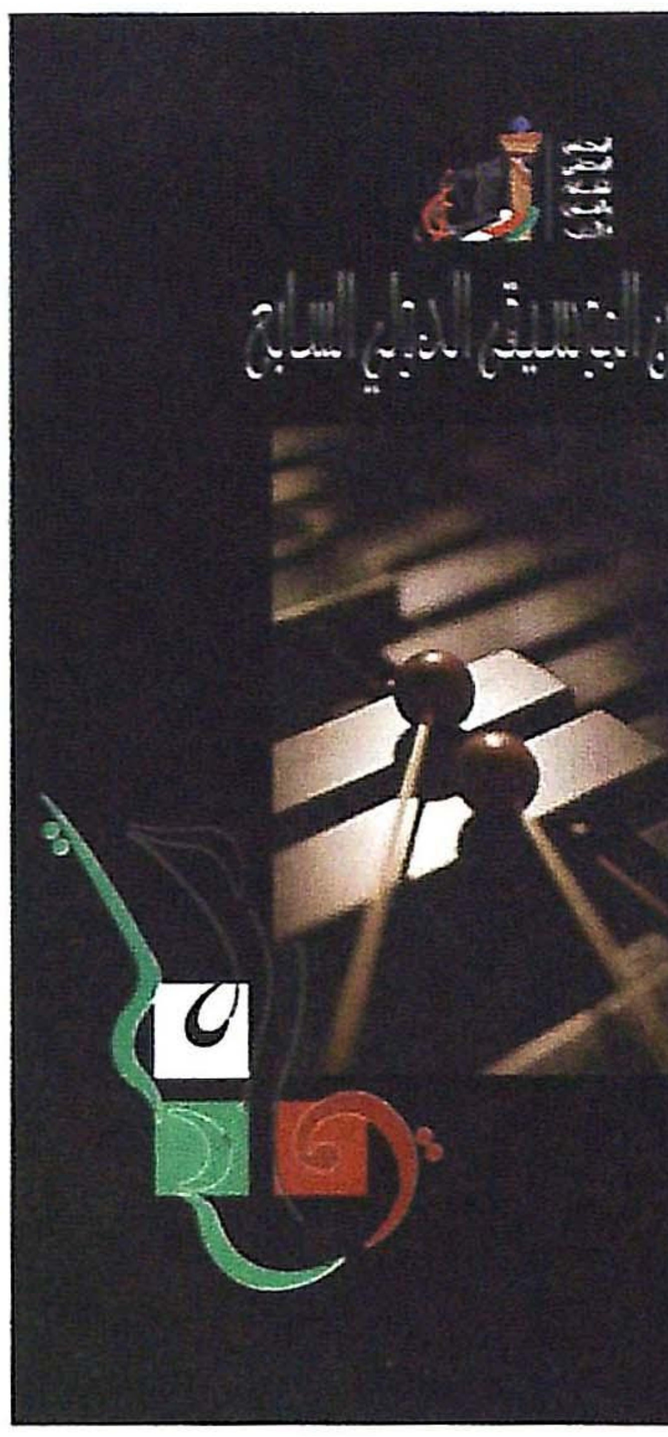
- وظيفة الإغراء F. de séduction: وهي الوظيفة المرتبطة بإغراء القارئ بالدخول في عالم الحكاية المكتوبة والمسرودة لغويا، بواسطة ما تقدمه صور الغلاف من شخصيات وأمكنة وأشياء توحي بعناصر ومؤثثات العالم الروائي الداخلي المتوقع. وبهذا الصنيع يرتفع طقس توقع معالم وأجواء الرواية قبل ولوج مطالعها.

- وظيفة التحفيز F. de motivation: وعبر هاتين الوظيفتين (الإرساء والإغراء) يجري تيسير الدخول التدريجي للقارئ في عالم الرواية، وتحفيزه على معرفة ماهية تلك الشخصيات، وتضاريس الأمكنة، وحقيقة الأشياء الماثلة في صورة الغلاف بداية.

في الأخير، تجدر الإشارة، كذلك، إلى بعض النقاط التي تظل عالقة في علاقة صورة الغلاف بالمتلقي، فقد غدا التساؤل عن معنى لوحة ما من باب السذاجة، فالمعنى خلق مشترك بين المبدع والقارئ. إذ من الملاحظ أن دور النشر أصبحت تتفنن كثيرا في إخراج أغلفة الكتب، وذلك لاعتبارات عديدة، أهمها: توليد الرغبة لاقتناء الكتاب. غير أن التجارب الفردية في القراءة علمتنا أن هناك الكثير من الأعمال الأدبية التي تهافتنا عليها بسبب روعة مضمونها، وأخرى طرحناها جانبا على الرغم من أن غلافها كان على قدر كبير من الجمال، من حيث: نوع الورق الصقيل، والألوان.

فهل تتغير فعليا قراءتنا لرواية ما كلما تغير إخراج غلافها؟ وبأي نسبة مئوية يؤثر إخراج الغلاف على تلقي العمل الأدبي؟ هذه الأسئلة وغيرها لن نجد لها إجابات شافية إلا بتجاوزنا للنقص الحاصل في الأبحاث التي تتعلق بسوسيولوجية القراءة، التي تعتمد على أرقام وإحصاءات واستمارات تقربنا من طرح هذا الموضوع طرحا علميا، لا من منظور تأويلات ذاتية ومزاجية ذوقية فحسب ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



أقيم في الكويت وشاركت فيه تونس والبحرين وإيران

مهرجان الموسيقى الدولي السابع

في الفترة من ١٢ إلى ١٧ يونيو الماضي استضاف مسرح مركز عبدالعزيز حسين الثقافي بمنطقة مشرف فعاليات الدورة السابعة لمهرجان الكويت الدولي الموسيقي، الذي شاركت فيه فرق من البحرين وإيران وتونس، بالإضافة إلى الفرق الكويتية، كما قدمت فرق تمثل جاليات مصر واليمن وسوريا وأريتريا فنونها الشعبية والموسيقية في حفل الافتتاح.

«الفنون» تلقي الضوء على أهم ملامح المهرجان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طالب الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر الرفاعي بضرورة الاهتمام بالفنون الموسيقية الراقية والأصيلة، وأعرب عن أمله في الكلمة التي ألقاها بالنيابة عنه مدير ادارة التراث والموسيقى محمد العسعوسي في افتتاح المهرجان «أن يساهم المهرجان في ترسيخ المعاني الحضارية والثقافية والأخلاقية».

وكان الأمين العام قد افتتح فعاليات الدورة السابعة من المهرجان مساء السبت ١٢ يونيو الماضي في مسرح مركز عبدالعزيز حسين بمشرف بحضور الأمين العام المساعد عبدالهادي العجمي وعدد من السفراء وأبناء الجاليات العربية، حيث افتتح في البداية معرض الآلات الموسيقية الذي ضم معظم الشركات العاملة في بيع تلك الآلات في الكويت، وذلك حتى يتيح للجمهور التعرف عن قرب على أحدث ما توصلت إليه تقنيات صناعة الآلات الموسيقية.

وقال العسعوسي في الكلمة التي ألقاها في الافتتاح: «يتشرف المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب برعايته وتنظيمه للعام السابع هذا المهرجان مشاركة من الكويت لدول العالم في الاحتفال بهذا الفن الإبداعي، وتعبيرا عن الحرص على تشجيع الفنون الأصلية ورعاية من المجلس الوطني لحركة الثقافة والفنون تشجيعا للتواصل مع مختلف الثقافات والشعوب وانتاجها الفني الأصيل».

وأضاف: «إن هذا المهرجان يعكس إيماننا بأن الموسيقى والفنون الغنائية باتت تتطلب عناية بالغة وكثيفة لتشجيع ونشر كل ما هو راق وأصيل من هذه الفنون، وخاصة في أوساط النشء والشباب الذين أصبحوا أكثر من أي وقت مضى عرضة لموجات لا تعد ولا تحصى

من السلع الفنية التي يصعب معها التمييز بين الغث والسمين، وبين الفن الجميل والإغراء الرخيص».

في حفل الافتتاح، الذي أخرجه هاشم بهمن وقدمته المذيعة مشاعل الزنكوي، قدمت أربع جاليات مقيمة في الكويت عروضا فولكلورية تعكس بعض اللمحات من تراثها الشعبي والوطني، وكان أولها الفرقة السورية بقيادة المايسترو عماد أبو لطيف التي قدمت توليفة بانورامية من أغاني الفولكلور السوري بالإضافة إلى رقصة الدبكة الشهيرة، قدمت بعدها الفرقة الأريترية التي يقودها عمر علي عرضها الذي اشتمل على أغنيتين من التراث الأريتري ترافق كلا منهما رقصة من التراث الشعبي، الأولى هي أغنية «وين أم البطل» التي تعكس تضحيات الشعب الأريتري، والثانية تعكس دور المرأة في مساندة الرجل في العمل والبناء، بعدها قدمت الفرقة المصرية رقصة «التنورة»، وهي رقصة شعبية شهيرة تقدم في الموالد والأفراح ترجع إلى التراث الشعبي منذ أيام الفاطميين، واختتم الحفل بالفرقة اليمنية التي قدمت رقصة شعبية من الجنوب بعنوان «الغبة» ترافقها زفة شعبية تقدم في جميع المناسبات والأعياد.

بلباسهن الأبيض الملائكي، وآلاتهن البسيطة، وحضورهن المحبب، قدمت نساء فرقة «تانيت» التونسية أمسية من الطرب الأصيل في أولى ليالي المهرجان، رقصت معها القلوب فرحا وتمايلت الرؤوس طربا، وتعالت صيحات الإعجاب وأصوات التصفيق تزيد الأمسية بهجة.

خمس نساء، اخترن الصعب من الغناء، والأصيل من الألحان. صاحبتهن ثلاث آلات إيقاع وعود كهربائي وأورج، برعت عازفته في أن تحيله إلى فرقة

الفرقة الوطنية الكويتية للموسيقى

د. حنان رشدي تعزف احدى المقطوعات

فرقة تانيت التونسية

كاملة (كمان، وقانون، وناي). خمس نساء، يعزفن ويغنين، تتضافر حركات الأصابع الرقيقة مع ذبذبات أوتار الحناجر الرخيمة، ينتقلن بين الفولكلوري والحديث، وبين الفردي والجماعي، بين العربي الفصيح، والعامي الغارق في محلية لم تقف صعوبة ألفاظها أمام وصول المعنى إلى القلوب، فمن «عايش من غير أمل في حبك» إلى «على الجبين عصابة» ومن «بخنوق بنت المحاميد» إلى «ريحة البلاد» ومن «العين اللي متشوفكيش» إلى «أودعوني يالبنات يللا».

إحدى وعشرون أغنية تنوعت بين الفردي والجماعي بدأتها المجموعة بـ «شوشانة» ثم ليليا ذات الصوت الأسمهاني بـ «عايش من غير أمل في حبك» و«بيت الشعر على الراقوبة» .. بعدها شدت وهيبة بـ «بخنوق بنت المحاميد» و«ياناس هملت» لتدخل المجموعة مرة أخرى بـ «كوكتيل تونسي» و«شرق غدا الزين» و«زعمة النار» و «مقياس بعجب» ثم تشدو ليلى بـ «أودعوني يالبنات يللا»، ثم «آه يا خليلة» و«على الجبين عصابة» و«كوكتال مزموم» لتتدخل المجموعة بعدها مرة أخرى بـ «أليف ياسلطاني» و «إذا تغيب عليه» لتعود ليليا مرة أخرى في «ما جتش» و«ما أحلى ليالي أشبيلية» لتختتم المجموعة بأربع أغانٍ هي: «العين اللي ماتشوفيكش» و«ريحة البلاد» وكي جيتينا» و«كوكتيل جوين».

وهكذا تناغمت المختارات الغنائية بين أداء فردي وآخر جماعي، يصاحب كلا منها عزف جماعي أظهر براعة العازفات المطربات.

فرقة «تانيت» هي فرقة كبيرة، اضطرت إلى المجيء إلى الكويت بخمس عازفات فقط لارتباطاتها في أكثر من مكان وفي أكثر من احتفال. وتتشكل الفرقة من عازفات ومطربات دارسات للفنون وتشرف عليها السيدة أسمهان الشعري رئيسة الجامعة التونسية للرقص الفني والرياضي.

وقد قدمت الفرقة، المكونة أصلا من عشرين فتاة وسيدة ذوات مستوى تعليمي وموسيقي راقٍ، عروضا على عدة مسارح منها: دار أوبرا القاهرة والإسكندرية، وأبوظبي، وبولونيا، وبرلين، وإنجلترا، وصلالة، وروسيا، واليابان.

في ترتيب مختار بعناية من إدارة المهرجان جاءت الليلة الثانية من لياليه تسبح في فضاء الموسيقى العالمية الكلاسيكية، لتصنع مع الليلة التي سبقتها تنويعة مقصودة للانتقال بين الشرقي الأصيل بل والفولكلوري، الذي قدمته فرقة «تانيت» التونسية، وآهات الأوبرات العالمية التي قدمها فنانو المعهد العالي للموسيقى في الكويت.

ويمكن القول إن «الإبهار» هو عنوان هذه الليلة الذي تحقق عبر أكثر من منحى، بدءا من العزف البارع للسيدة آنا ماريا على البيانو لمقطوعات «فرانس ليست» و «شوبان» حيث قدمت للأول «إتود سبيرو» و «هنغارية أبسودي ٦»، إلا أن إبهارها الأكبر كان في تقديمها لعمل من تأليف تلميذها الكويتي «حمد الراشد» بعنوان «سوناتا رقم ١ في سلم دو الصغير»، وازدادت حرارة التصفيق حينما أصرت الأستاذة العازفة على تقديمها للمؤلف الشاب في نهاية عرضها الذي دخل حاملا باقة من الورود يهديها لأستاذته ويحيي الجمهور في خجل فنان حقيقي أطربه تصفيق الجمهور لمؤلف من إبداعه عزفته واحدة من أبدع عازفات البيانو في العالم.

«آنا ماريا» عازفة بيانو ذائعة الصيت درست على أيدي أعظم العازفين العالميين، وتخرجت بدرجة امتياز مع مرتبة الشرف في أكاديمية «شوبان للموسيقى» في وارسو، متخصصة في الأداء المنفرد في موسيقى الحجرة. وكان عزفها في هذه الليلة نوعا من الرقص بالأصابع على ألحان عالمية اشتهرت بصعوبة أدائها.

ليلة الكلاسيكيات الجميلة، زادت تألقا بفقرتها الثانية، التي دعمت عنوان «الإبهار» باستنادها إلى ثلاثة أصوات كويتية خالصة، هي أماني الحجي ود. محمود عبدالكريم الفرج، وعبدالقادر الهدهود، مصحوبة بعزف مصري قدمته البارعة الأستاذة الدكتورة حنان رشدي على آلة البيانو.

بدأت الفقرة بأداء منفرد للدكتور الفرج لمقطوعة من تأليف «بتش» بعنوان «لوليتا ... أغنية المساء» ثم قدم بعدها للألماني «برامز» «أغنية ألمانية رفيعة» ومن بعده دخلت الرائعة أماني الحجي لتشدو هي الأخرى باثنتين من الأغاني الجميلة الأولى من الأوبرا البوهيمية وهي أغنية «آريا» ثم قدمت واحدة من أصعب الأغاني الأوبرالية، وهي رقصة الغجرية من أوبرا كارمن لبيزيه.

وبعدها قدمت موسيقى الليل من أوبرا «شبح الأوبرا» لاندرولويدويبر ثم دخل الشاب «عبدالقادر الهدهود» ليقدم منفردا «آريا» من «الفصول الأربعة» لهاندل وبعدها يقدم الثنائي أماني والفرج «كل ما أطلبه منك» من أوبرا «شبح الأوبرا»، ثم تقدم أماني والهدهود ثنائيا من «التروبادور» أو الفرق الشعبية لفيردي. ثم يجتمع ثلاثتهم في أغنية مرحة بعنوان إحدانا ستكون الملكة، لجلبرت وسولفان.

الأداء الرائع للثلاثي الكويتي وبمصاحبة البارعة حنان رشدي، أعطى للأمسية قدسية وجلالا، ممزوجين بمرح طغى في نهاية الفقرة إلى درجة مطالبة الجمهور بإعادة «إحدانا ستكون الملكة» مرة أخرى، ليدوي التصفيق في النهاية معلنا فرحة الجميع بهذا الأداء الفني الراقي.

من جانبها قالت الفنانة أماني الحجي التي شاركت ضمن الليلة الكلاسيكية «إن وضع الغناء الأوبرالي ضمن خريطة فعاليات المهرجان أمر أسعد كل المهتمين بالموسيقى، لأننا بالفعل كنا مفتقدين هذا الفن الجميل، مشيرة إلى أن اهتمام المجلس الوطني بإبراز هذا الفن سيبقى له بعد آخر، خصوصا أن الأصوات الأوبرالية في الكويت كانت بدايتها بسيطة، لكن من المتوقع أنه سيكون لها شأن في المستقبل، لأن الشعب الكويتي ذواق للفنون بشتى أنواعها».

وطالبت الحجي بإدراج هذا الفن في معظم الفعاليات والمهرجانات التي تقام في الكويت، مثل مهرجان «هلا فبراير» وغيره، من أجل أن يكون هنالك ثقافة أوبرالية، وأن نحتفل معا بيوم الأوبرا العالمية، متمنية إقامة دار للأوبرا، وحفل لأوبرا عايدة أو كارمن من أجل أن يشارك الكويتيون فيه ليستفيدوا وليزدادوا خبرة، ومن أجل أن يكون لهم دور وتاريخ في الأوبرا.

فرقة «نوا» الإيرانية

آنا ماريا تعزف على البيانو

عرض فرق الفنون الشعبية

أما الفنان عبدالقادر الهدهود فقد اعتبر أن المشاركة في المهرجان خطوة على الطريق الصحيح، وقال: «إن ما نقدمه من فن الأوبرا مختلف عن باقي الدول لكونه ليس من بيئتنا أو تراثنا ونحتاج الوقت من أجل أن ينتشر، لكن علينا أن نعلم أنه غناء عالمي وثقافة موسيقية جميلة وقصيرة، وفيها تكنيك وتمثيل ودراما».

أكثر من ساعة ونصف الساعة استمتع خلالها الجمهور الغفير بعزف وغناء أعضاء فرقة نوا الإيرانية، التي قدمت حفلة موسيقية إيرانية انقسمت إلى خمس فقرات، خصصت الأربع الأولى منها للعزف الفردي والجماعي، بينما خصصت الفقرة الأخيرة للغناء الجماعي، حيث قدم مسعود نثراد في الفقرة الأولى التي استمرت لمدة عشر دقائق وصلته الموسيقية على آلة سنتور، وعزف مجيد حسابي على آلة تنبك، وفي الفقرة الثانية استمتع الجمهور لمدة عشر دقائق مع نغمات الناي التي قدمها خليل ملكي ومنوجهر غيوري، ثم تبعهما مجيد حسابي بالعزف على آلة تنبك، وفي الفقرة الرابعة التي استمرت أكثر من نصف ساعة قدم الفنان هادية وصلته الموسيقية على آلة سيارة، ثم عزف مسعود رضائي على آلة سنتور، واختتم العزف مجيد حسابي بوصلة موسيقية على آلة تنبك. وكانت آخر فقرات الحفل عبارة عن غناء جماعي استمر أكثر من نصف ساعة.

الجدير ذكره أن الفرقة أُسِّست عام ١٩٩٢ بمبادرة من رواد الغناء والموسيقى الإيرانية، وذلك بهدف إحياء ونشر الأسس العلمية الرصينة للموسيقى الإيرانية، من أجل الأخذ بأيدي الكفاءات الموسيقية الشابة، وتأهيلها في دورات تدريبية في المعاهد والمدارس الموسيقية، مع الحفاظ على التراث الثقافي والفني الأصيل، وقد اهتمت هذه الفرقة بعزف مقطوعات موسيقية لملحنين كبار قدموا ألحانا فنية راقية في هذا المجال، وكذلك عروضا ومقطوعات موسيقية اعتمادا على التقنيات الحديثة، وفقا للأسس العلمية الرصينة واستلهاما للقيم المعنوية للموسيقى الإيرانية، وقدمت هذه الفرقة منذ تأسيسها عروضا في العديد من المهرجانات الدولية والمحلية.

ضمن فعاليات المهرجان قدمت فرقة محمد بن فارس البحرينية ليلة شرقية صدحت فيها بالعديد من الألحان العربية والخليجية، وغاصت في الموروث الموسيقي العربي من المحيط إلى الخليج، وقد تجلى ذلك في تفاعل الجمهور معها عندما قدمت الألوان الموسيقية الخليجية سواء فن الصوت أو السماعي والنهاوند.

بدأت الفرقة ليلتها بمقطوعة الموسيقار رياض السنباطي «لونجا رياض» ثم «نصايف الليل» لأحمد الجميري لتزداد توهجا بذكريات الموسيقار محمد القصبجي، ولم تدع الفرقة الليلة تنتهي من دون غناء، حيث قدم لنا خالد الشاعر الذي يعزف على آلة العود أغنيتين هما «كم سنة وشهور» من ألحان محمد عبدالله و«بشراك» لمحمد بن فارس وقد تجاوب معه الجمهور بشكل كبير.

بعد ذلك قدمت الفرقة رائعة عوض الدوخي «صوت السهارى» و«حسدني» لمحمد عبدالوهاب ليكون الختام مسكا مع سماعي نهاوند من ألحان أحمد البيضاوي، وفي هذه المقطوعة تحديدا صالت الفرقة وجالت في فن التراث الخليجي، الذي التصق بأمواج ونسمات البحر وترحال الصحراء.

من جهته أعرب عصام الجودر رئيس فرقة محمد بن فارس عن سعادته لمشاركة الفرقة في المهرجان وقال: «لقد أعددنا برنامجا خاصا للكويت لكونها رائدا للفن في المنطقة، خصوصا أن علاقتنا معها وثيقة وقديمة، والتقارب الجغرافي والتراثي جعلنا نقدم مزيجا من الأعمال البحرينية والكويتية والعربية، سواء من مصر أو غيرها من البلدان».

الفرج وأماني والهدهود يقدمون مقطعا من (شبح الاوبرا)

اختتمت فعاليات المهرجان مساء الخميس الموافق السابع عشر من يونيو بحفل قدمته الفرقة الوطنية الكويتية للموسيقى، وفرقة تلفزيون الكويت، حيث صدحت الفرقة الوطنية بعدد من المقطوعات الموسيقية المتأصلة عادت من خلالها إلى أيام الزمن الجميل، أطربت بها جمهور الحاضرين بالعزف والغناء، وقد ردد معها الجمهور العديد من الأغاني، وشجع بحماس منقطع النظير المطربين الذين غنوا.

بدأت الفرقة بمقطوعة سماعي صبا من تأليف وتوزيع أحمد باقر، اعتلى بعدها المسرح الفنان نسيم المعيلي ليبدع بغنائه «كفي الملام» من كلمات فهد العسكر وألحان وتوزيع أحمد باقر. وقد تميز المعيلي بصوته القوي واتقانه للغناء لتعود الفرقة مرة أخرى إلى المقطوعات لتقدم مقطوعة «هولو» للملحن أحمد باقر أداها على آلة الكمان مبارك بوعين، هذا ولم تخل هذه الأمسية الموسيقية من المفاجآت، حيث قدمت الفنانة وجد، وهي أحد أعضاء الفرقة، أغنية «البارحة» من كلمات مبارك الحديبي وألحان خالد الزيد، وقد شجعها الجمهور بحماس. بعدها قدمت شقيقتها، العضو في الفرقة، أيضا «حكم الهوى» من كلمات ماجد سلطان وألحان خالد الزيد، ليختتم بعدها الغناء بدر الهزاع بأغنية «على خدي»، من كلمات عبدالمحسن الرفاعي وألحان عبدالله الفضالة وتوزيع أحمد الحمدان، بعدها قدمت الفرقة مقطوعة موسيقى «شعوله» من ألحان الأخوين أحمد.

واستمرت هذه الأمسية الجميلة، ولكن بعد أن تغيب بعض أعضاء الفرقة من الكورال، وتأتي فرقة التلفزيون التي تفاعل معها الجمهور بشكل كبير، حيث قدمت «الا يابارق» من كلمات محمد بن لعبون وألحان خالد الزيد وتوزيع إبراهيم الراديو و«ما جود» من كلمات عبدالله العجيل وتوزيع مجد طلعت.

الجدير ذكره أن الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر الرفاعي تقدم جمهور الحضور مع قيادات المجلس في حفل الختام، وقد ألقى مدير المهرجان محمد العسعوسي كلمة قال فيها: «إننا نتطلع إلى أن يستمر المهرجان بهذا الزخم ويتطور أكثر وأكثر في الدورات القادمة، لأننا مؤمنون بأن الفن هو وجه حضاري للأمم، ولن نقول الوداع، لكن نقول إلى اللقاء في العام المقبل» ◆

فرقة بن فارس البحرينية

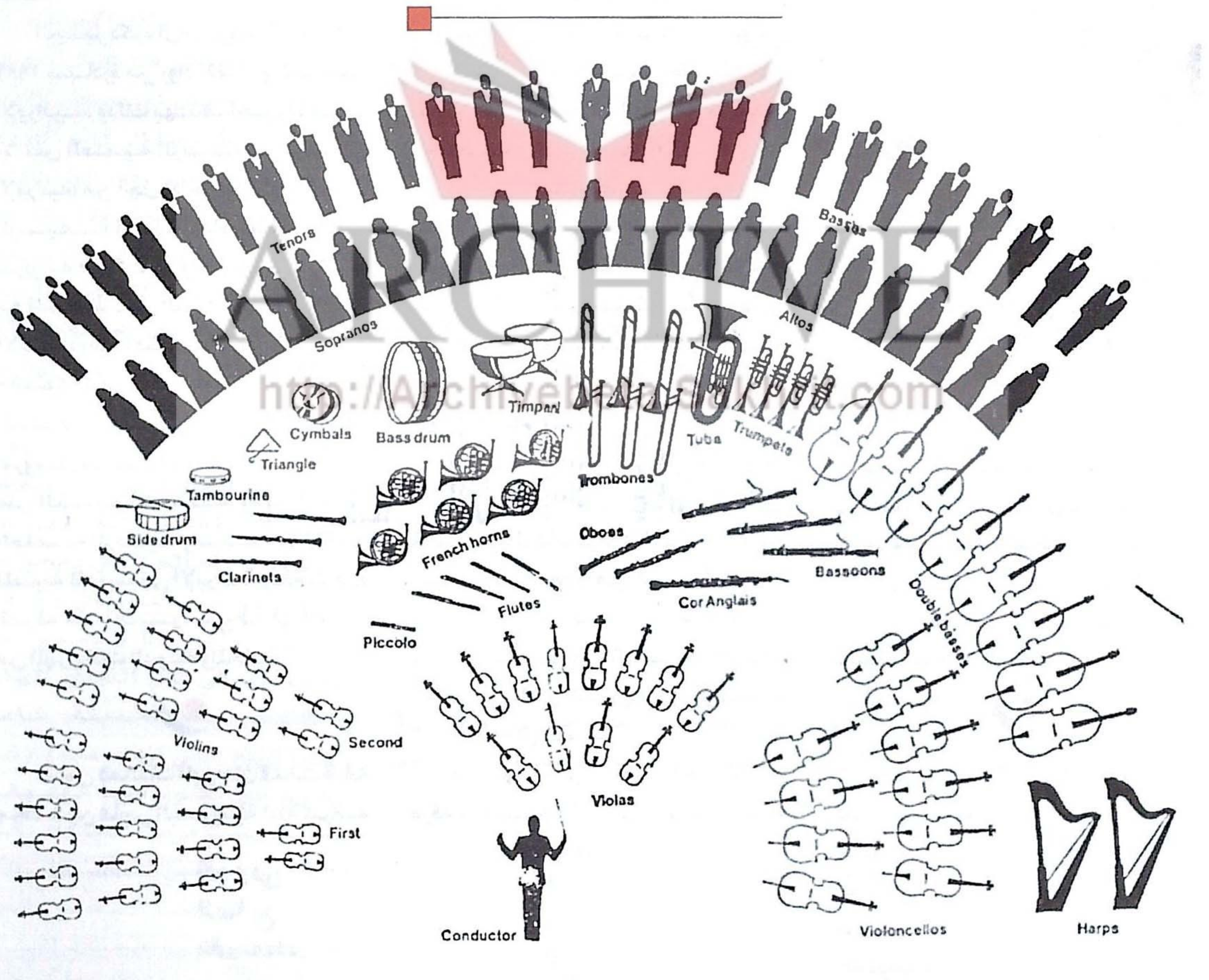
هناك الكثير من الكتاب والباحثين الذين تناولوا موضوع المقامات، أو السلالم في الموسيقى العربية. فمنهم من تناول هذا الموضوع من وجهة نظره، التي تؤدي إلى فهم المقام من ناحية التراكيب التي يتكون منها، ومنهم من تناولها بشكل حذر محاولا الوصول إلى قناعة بأن المقام العربي أو الشرقي، وعلى الأخص درجة «السيكاه» يشترك في طولها أو قصرها أو عدد ذبذباتها جميع من يتعامل مع الموسيقى العربية، ومنهم من يذهب بعيدا ليصل إلى أن هذه الدرجة قد اتفق عليها البعض واختلف عليها البعض الآخر، وكلها اجتهادات فردية، ذلك لأن درجة «السيكاه» والمشكلة الحديثة لها بغض النظر عن مشكلتها الأزلية القديمة، لم يتطرق إليها أحد على الإطلاق، ليس تهيبا أو عدم مقدرة، بل عدم وضوح الرؤيا الحالية بالنسبة إلى هذه الدرجة، فمشكلة درجة «السيكاه» في الموسيقى الشرقية عموما والعربية خصوصا، ليست وليدة اليوم، أو منذ عهد قريب أو بعيد مضى، بل هي مشكلة أزلية، صحيح أننا نطرب عند سماعها من أم كلثوم على سبيل المثال، ولكن هذا لا يعني أننا لا نطرب عند سماعها من أحد مطربي الخليج، أو الشام أو المغرب العربي، لكن الفارق هنا يكمن في كيفية صناعة الجملة الموسيقية التي استخدمت بها هذه الدرجة، وبالتالي نطرب لهذه الدرجة بغض النظر عن الاختلافات في تذبذبها، سواء كانت عند أم كلثوم أو غيرها من مطربي زمانها أو زمان هذه الأيام.

تعتمد على الإحساس وتختلف من بلد إلى آخر

السيكاه في الموسيقى العربية

د. يوسف الرشيد - الكويت

في البداية، ولكي نكون أكثر وضوحا في حديثنا حول درجة السيكاه، لا بد لنا أولا من تحديد موقعها أو مواقعها المختلف عليها في السلم الموسيقي العربي، ثم بعد ذلك، نتناول بالشرح المبسط التكوين العلمي لها. وحديثي هذا ليس موجها إلى الموسيقي المحترف الذي يعرف عن دراية واسعة تراكيبها، بل موجه إلى الهاوي الذي يستمع إلى المصطلحات الموسيقية من دون وعي لما تعني هذه المصطلحات. وعلى هذا الأساس، أقول إن السلم الموسيقي، أو المقام الموسيقي يتكون من سبع درجات موسيقية، وتنحصر بين تلك الدرجات أبعاد ومسافات صوتية طنينية، ويحدد من خلال حجم هذه المسافات نوع السلم أو المقام الموسيقي، وسوف اتخذ المعيار المتري مثالا قد يكون قريبا لموضوعنا، سأحاول من خلاله شرح ما يمكن شرحه.



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلو افترضنا على سبيل المثال أن الأرقام من واحد إلى سبعة في المعيار المتري، تمثل درجات السلم الموسيقي أو المقام في الموسيقى، فإننا نحصل على ما يشبه السلم أو المقام، أي أن رقم واحد يمثل درجة «دو» على سبيل المثال، ورقم اثنين يمثل درجة «ري» ورقم ثلاثة يمثل درجة «مي»... إلخ، فهذه المسافات في المعيار المتري متساوية الأبعاد، إلا أن هذه الأبعاد في السلم أو المقام الموسيقي تختلف من حيث طولها وقصرها وعدد ذبذبات كل درجة أو رقم من مثالنا، مع الأخذ بعين الاعتبار أن البعد الطنيني يختلف من حيث الطبيعة عن البعد المتري، فالبعد أو المسافة المترية تقاس بالنظر، ومن خلال مسافات متفق عليها عالميا. أما في البعد أو المسافة الموسيقية، فإن المعيار هنا تتحكم فيه الأذن البشرية المدربة على نوعية هذه المسافات، أي أن البعد أو المسافة الموسيقية تشبه في أبعادها ومقياسها البعد أو المسافة فيما بين المائة فلس على سبيل المثال، والمائتي فلس. ولو عدنا إلى المسافة المترية كي نكمل حديثنا، فإن المسافة فيما بين رقم واحد ورقم اثنين تكون واضحة في تشريحها عمليا لنصل إلى هدفنا. فلو افترضنا رقم واحد هو درجة «دو» ورقم اثنين درجة «ري» فإن البعد بينهما يحصر ١٠ ملم، أي أن هناك عشر مسافات صغيرة فيما بين كل ملم وآخر، وهذه المسافة في العرف الموسيقي يطلق عليها المسافة الكاملة الطبيعية، أي المسافة من رقم واحد إلى رقم اثنين.. ولكن لو أردنا خلق نصف مسافة لتكوين سلم لا يدخل في تكوينه درجة السيكاه، فإن تحريك أحد الأرقام سواء كان رقم واحد الذي يمثل «دو» إلى الأمام، أو رقم اثنين الذي يمثل «ري» إلى الخلف ليصل هذا التحريك إلى نقطة ملم رقم «٥»، فإننا بهذا التحريك والزحزحة نحصل على نصف المسافة، ولكن مع اختلاف لونها وطعمها الذي يحدده اختيارنا لتحريك أحد هاتين الدرجتين.

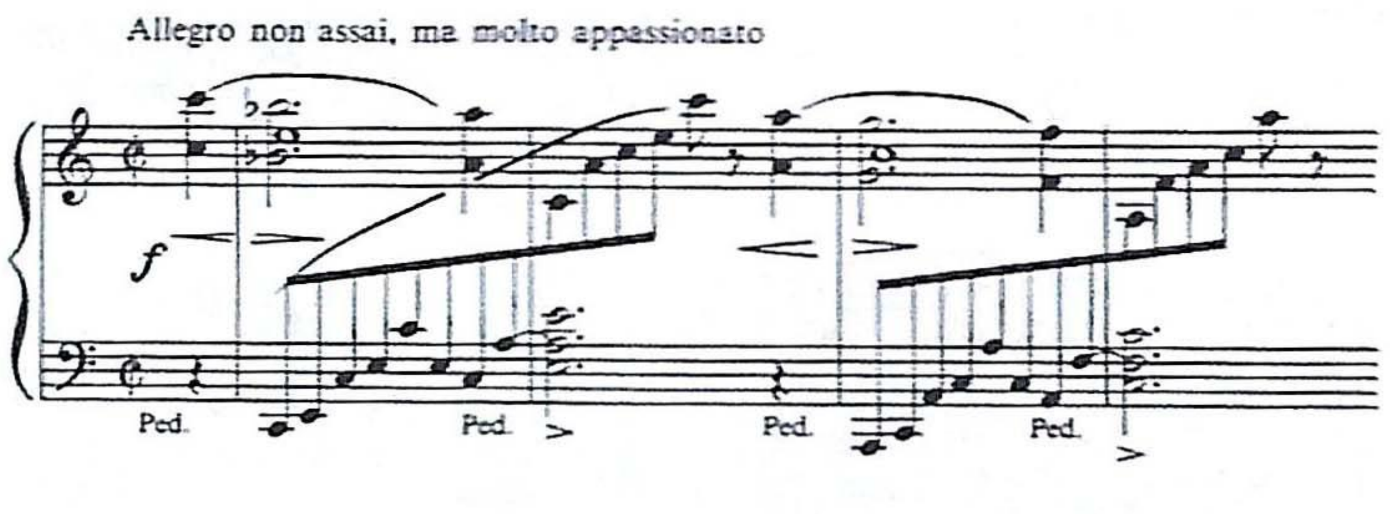
إلى هنا، لا خلاف على هذا التقسيم في المسافة الموسيقية، سواء في العالم العربي أو العالم الغربي، والى هنا أيضا نصل إلى موضوع درجتنا «السيكاه» المثار حولها الخلاف، فموقع درجة السيكاه من الناحية النظرية بالنسبة إلى رقم اثنين «ري» يقع في الملم رقم (٧،٥ملم)، أي في المسافة ما بين الربعين للنصف الثاني من المسافة الكاملة، ذلك بالنسبة إلى زحزحة رقم اثنين إلى ناحية رقم واحد، أما في حالة زحزحة رقم واحد إلى ناحية رقم اثنين، فإن موقع درجة السيكاه بالنسبة إلى رقم واحد ستكون في الملم رقم (٢،٥ ملم)، أي في المسافة ما بين الربعين للنصف الأول من المسافة الكاملة، والسؤال. أين الاختلاف ما دام الموضوع يمكن حله بهذه السهولة؟

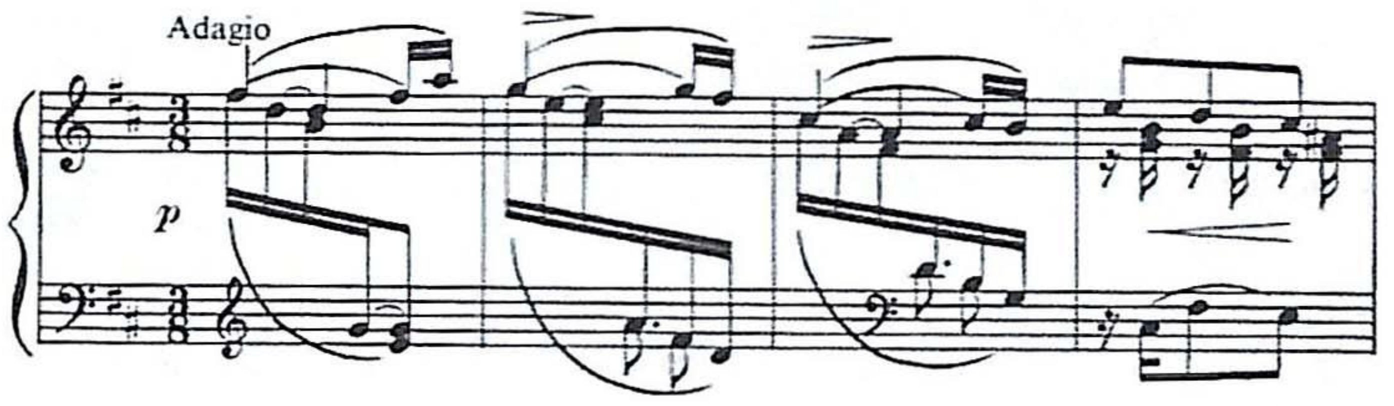
أذكر هنا أن ما تقدم ما هو إلا مثال نظري يستحيل تطبيقه عمليا، خاصة على الآلات الوترية، مثل العود أو الكمان، وذلك لسبب بسيط جدا، وهو أن مقاس أو حجم أطراف أصابع اليد للعازف، أو طرف الإصبع الواحدة يزيد على المليمترات السابق الحديث حولها لاستخراج درجة السيكاه، وبالتالي يصعب التحكم في مسافات من هذا الحجم. إذن المشكلة أصبحت أكثر تعقيدا، ثم، وهذا هو الأهم، كيف استخرجت تلك الدرجة إذن؟

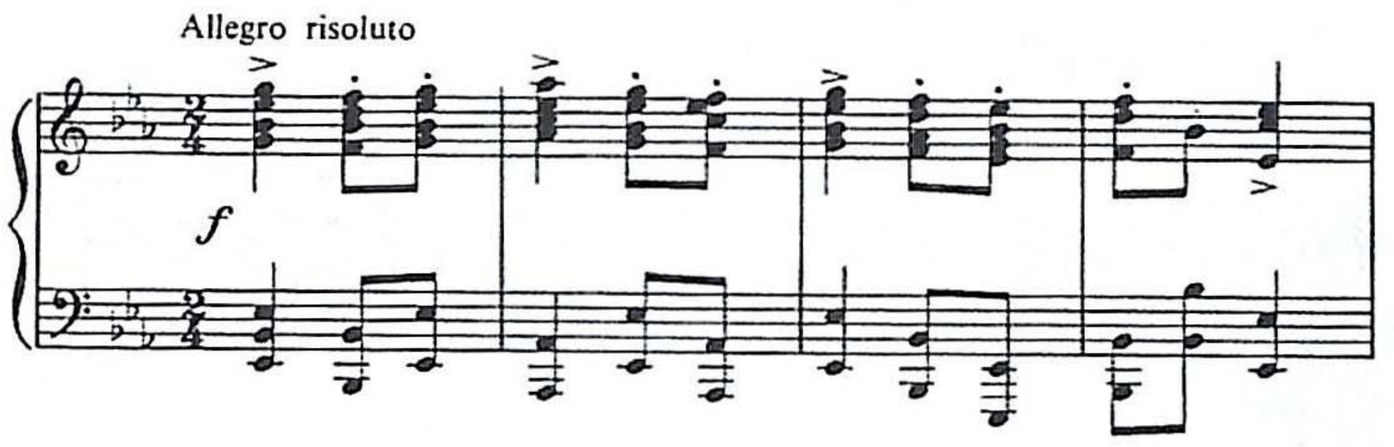
حقيقة الأمر أن استخراج درجة السيكاه بالنسبة إلى الموسيقى العربية أو الشرقية تعتمد بالدرجة الأولى على الإحساس فقط. ومتى ما كان الأساس بهذه الدرجة قويا كانت معه الدرجة أكثر وضوحا بالنسبة إلى المستمع، كما أن الجملة الموسيقية التي تدخل في تكوينها هذه الدرجة تتحكم بشكل أساسي في قوة السيكاه، فقد تستخدم كحلية من دون الارتكاز عليها، أو أن تكون أساسية في خلق الجملة الموسيقية، أو أن تكون خليطا من الاثنين معا.

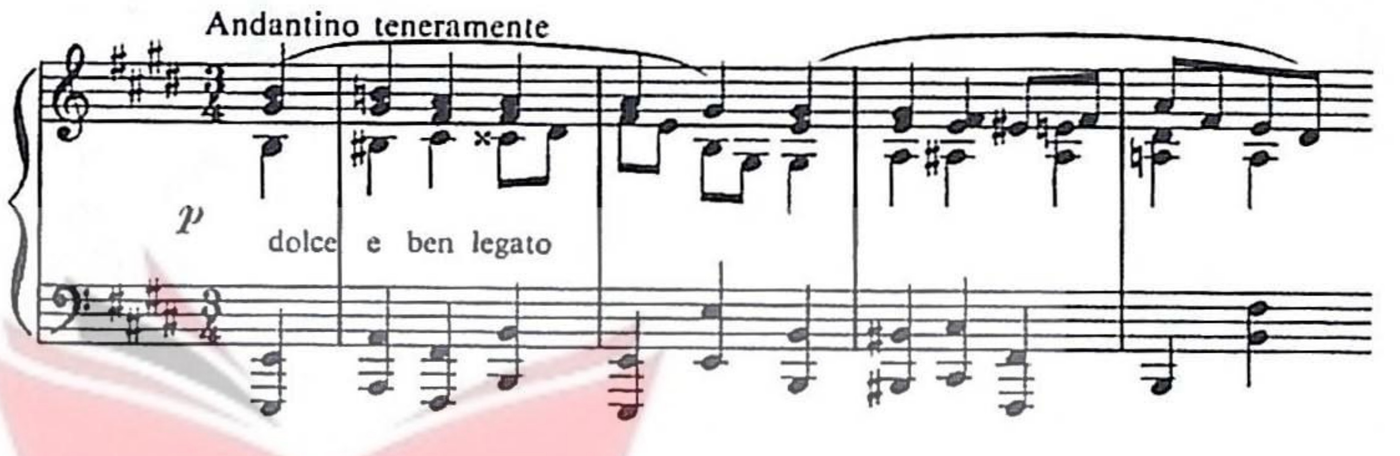
خلاصة القول، إن عدم

الاتفاق على موقع معين لهذه الدرجة، أو ذبذبات معينة تحدد موقعها يرجع في أصله إلى التنوع في الأحاسيس البشرية، فمنهم من يعطيها مسافة الربع كاملا وصريحا من دون زيادة أو نقصان كما أشرنا إليه نظريا، ومنهم من يزيد مقدار شعرة على هذا الربع حسب إحساسه، ومنهم من ينقص مقدار شعرة لهذا الربع حسب إحساسه أيضا، وبالتالي كثرت الأراء وتعددت النظريات حول هذه الدرجة من دون الوصول إلى تحديد علمي، كما هو حاصل في الموسيقى الغربية التي تحددت بمسافة كاملة ونصفها فقط. كما أن عدم تحديدها بشكل واضح وصريح قد ميز الموسيقى الشرقية عن بقية موسيقات العالم، ليس هذا فقط، بل ميز نوعية السيكاه في مصر عنه في المغرب عنه في العراق، أي إن لكل مجتمع من المجتمعات العربية أو الشرقية طابعا مميزا حول كيفية التعامل مع هذه الدرجة، وهنا تحضرني حادثة طريفة حصلت لي أيام الشباب، كنت طالبا حينها في المعهد العالي للموسيقى العربية في القاهرة سنة ١٩٦٧م، وكانت آلة العزف الأساسية لدي هي آلة «الشيللو»، وكنت وقتها ذا مستوى لا بأس به من المقدرة والعزف على هذه الآلة، الأمر الذي فتح لي مجال المشاركة كعازف في فرقة المعهد، وكان القائد للفرقة آنذاك المايسترو عبدالحليم نويرة رحمه الله، وكنت جالسا حسب ترتيب الفرق العربية على يمين المايسترو، وقريبا منه بحيث يلتقط ما أعزفه أثناء التدريبات، إلا أنني شعرت أثناءها بعدم رضاء المايسترو عليَّ من خلال كثرة توجيهاته، وعلى الأخص حول درجة السيكاه موضوع حديثنا، فكلما جاء دورها العملي في العزف يستوقفني بلهجته المصرية «اعدل السيكاه بتاعتك»، ثم يتابع عمل التدريبات، حدث هذا مرات عدة، وانا أحاول تنفيذ ما يطلب مني على اعتبار انه المايسترو وهو على حق، إلا أنه بيني وبين نفسي غير مقتنع بهذه التوجيهات، وأن أداء السيكاه لدي صحيحة لا غبار عليها، خاصة أنني قبل قدومي إلى مصر للدراسة كنت عازفا لهذه الآلة في فرقة الإذاعة الكويتية، ولم أنتقد حول هذه الدرجة بأي شكل من الأشكال، المهم استمر المايسترو نويرة في النقد والتوجيه، وفجأة، صاح بأعلى صوته موجها الحديث إلى أعضاء الفرقة Stop، ثم استدار نحوي بنظره الحاد شعرت وقتها بأن عليَّ حمل آلتي والخروج من المسرح، ثم وجه الحديث إلي قائلا «يا ابني بتعزف كويس لكن السيكاه بتاعتك مش مزبوطة»، أجبته



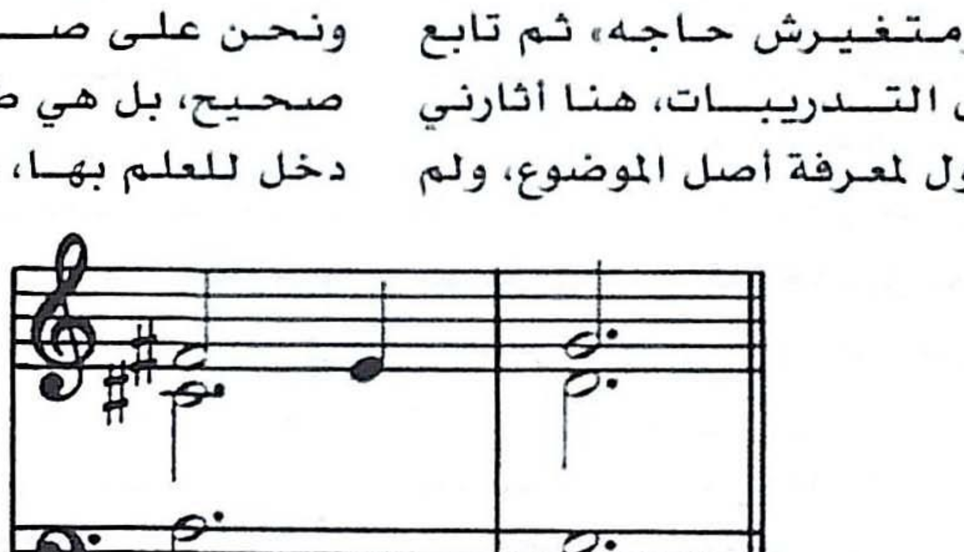


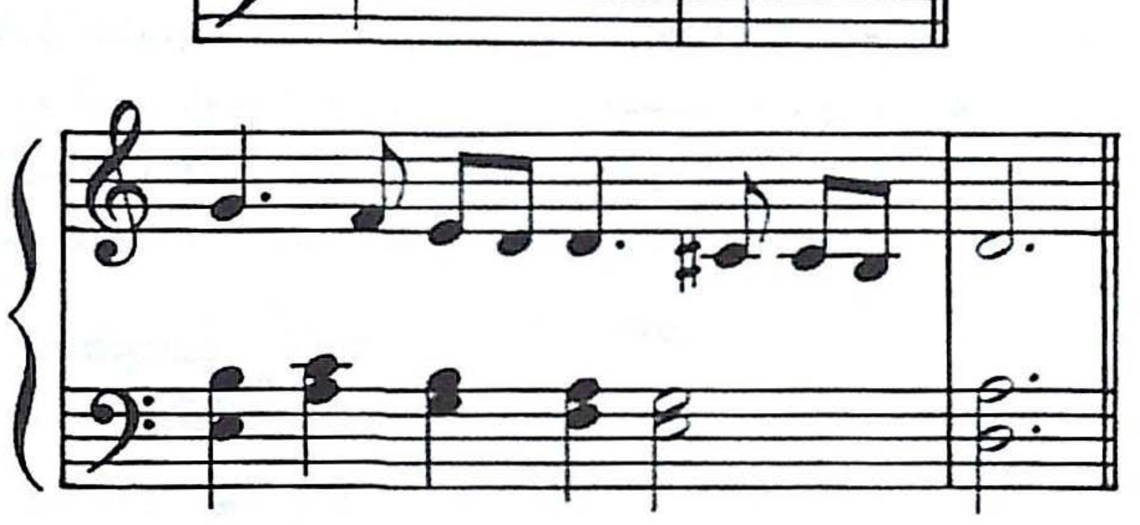


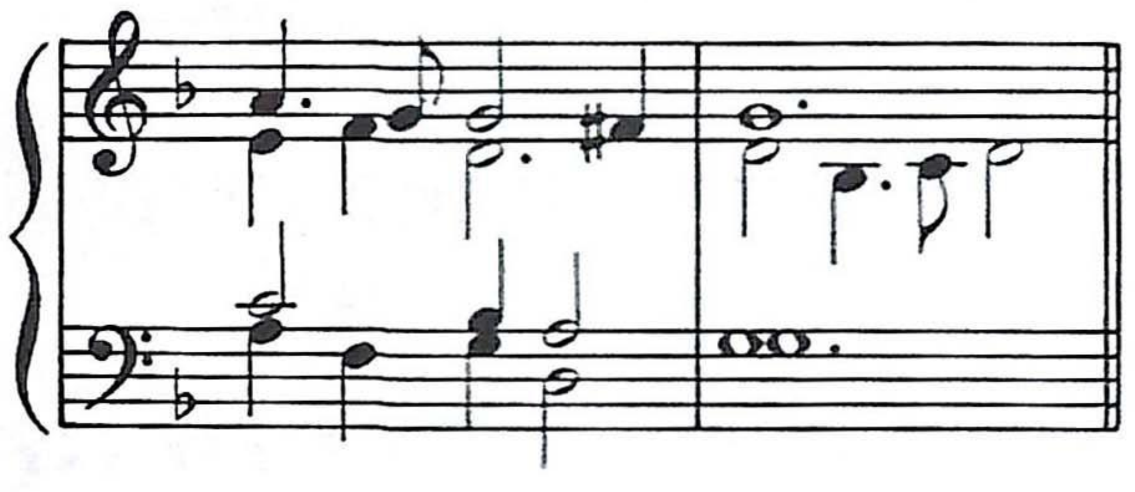


بأنني أحاول قدر استطاعتي تنفيذ ما أراد، ولكنني أشعر بأن السيكاه مضبوطة لدي، هنا رفع حاجبيه كأنه اكتشف شيئا لم يتوقعه، خاصة أنني حديث العهد كعضو بالفرقة ولم يحدث أن تحدثنا قبل هذه الواقعة، على كل حال نظر إليَّ نظرة تفحص وبعد برهة قال «إنت منين يبني...؟»، قلت أنا من الكويت، عندها ارتسمت على وجهه ابتسامة تعجب وعلامات رضا واستسلام وقال: «طيب ياابني خليك زي منت ومتغيرش حاجه»، ثم تابع عمل التدريبات، هنا أثارني الفضول لمعرفة أصل الموضوع، ولم هذا السؤال عن جنسيتي، وما دخل جنسيتي بأصل السيكاه، وأسئلة كثيرة خطرت ببالي وقتها، إلا أنني أجلتها إلى حين الانتهاء من التدريبات. عندها لحقت به أسأله ما أصل الموضوع، وما دخل جنسيتي بهذا العمل؟ أجابني قائلا: السيكاه يا ابني مثل الجنسية، فلكل بلد طابعه وسيكته الخاصة به، وانتم في الكويت لكم سيكتكم الخاصة التي تختلف عن السيكاه في مصر، ولكن هذا لا يعني أنكم على خطأ ونحن على صواب أو العكس صحيح، بل هي طبيعة بشرية لا دخل للعلم بها، هنا توصلت إلى الإجابة على السؤال الكبير، وهو لماذا لم يصل أو يتفق مجتمعو المؤتمر الأول للموسيقى العربية في القاهرة سنة ١٩٣٢م إلى توحيد درجة السيكاه في الموسيقى العربية، مع أنهم حاولوا بمختلف الطرق وبالاستعانة بأفضل الإمكانات التكنولوجية المتوافرة لديهم في ذلك الوقت، إلا أن الفروقات الإقليمية والبعد الجغرافي بين الدول العربية قد خلقت ونوعت لديهم هذا الاختلاف، وعليه أبقي هذا الاختلاف على ما هو عليه من دون تعليق أو توصية من قبلهم، على أمل أن يتقدم العلم، ويجيب على ذلك السؤال الكبير؟

حقيقة الأمر، إن الإجابة على ذلك السؤال ظل إلى اليوم، وسيظل إلى أبد الآبدين من دون إجابة عنه، وذلك لسبب بسيط جدا، هو استحالة توحيد الأحاسيس الموسيقية لدى البشر عامة. أضف إلى ذلك الحرفنة في كيفية التعامل مع هذه الدرجة مع نضج الجمل الموسيقية التي يدخل في تكوينها أن هذه الدرجة قد ميزت الأقاليم العربية بعضها عن بعض. فالجملة التي تصاغ منها درجة السيكاه في مصر على سبيل المثال، تختلف في طابعها وطعمها ونكهتها عن تلك التي تصاغ في المغرب العربي، والعكس صحيح أيضا. إذن درجة السيكاه في الموسيقى العربية أو الشرقية ظاهرة صحية ميزت موسيقى الشرق والمغرب العربي عن موسيقات العالم الذي يعجز عن بلوغ مستوى التعامل مع هذه الدرجة، ولكن ما مصير تلك الفروقات في ظل التطور الهائل للتكنولوجيات الحديثة، خاصة هذه الأيام التي ازدحمت بإنتاج الغرب من تكنولوجيا موسيقية قد استوعبت درجة السيكاه بشكل أو بآخر، بغض النظر عن رضا البعض وغضب البعض الآخر حول فرض درجة محددة للسيكاه العربية من خلال الأجهزة الحديثة، وما وفرته من إمكانات فنية هندسية موسيقية. فاليابان، ومنذ فترة، طرحت في الأسواق جهاز الأورج الذي يحمل صفة السلم العربي أو الشرقي، ووضعت إمكانات ميكانيكية اختيارية لهذا الأورج، أي بإمكان العازف تسييك (سيكاه) أي درجة يرغب فيها من مفاتيح لوحة الأورج. ولكن هل هذا التعامل قد أجاب عن سؤالنا الكبير أم أن الأمر قد زاد تعقيدا؟ نقول حول هذا الأمر إن ما طرح في الأسواق يشكل تصرفا تجاريا اقتصاديا لا دخل لدرجة السيكاه بموضوعه،







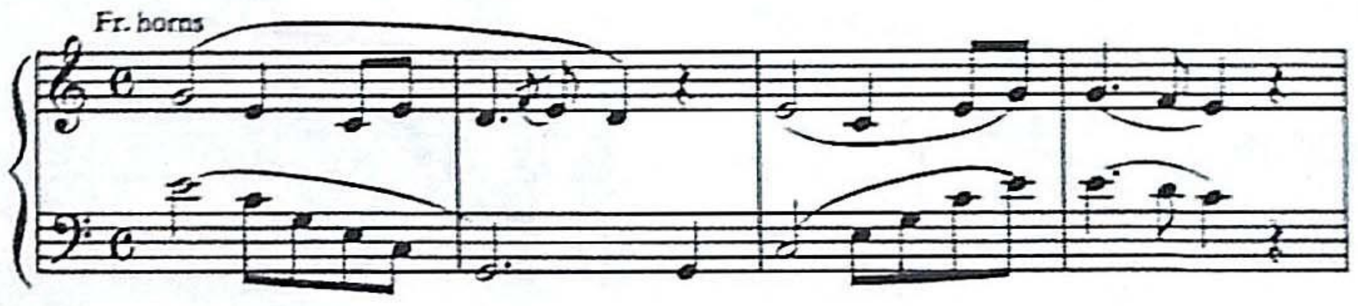
"عدم الاتفاق على موقع أو ذبذبات معينة تحدد درجة السيكاه يرجع إلى التنوع في الأحاسيس البشرية، ومن هنا كثرت الآراء وتعددت النظريات حولها من دون الوصول إلى تحديد علمي دقيق لها"

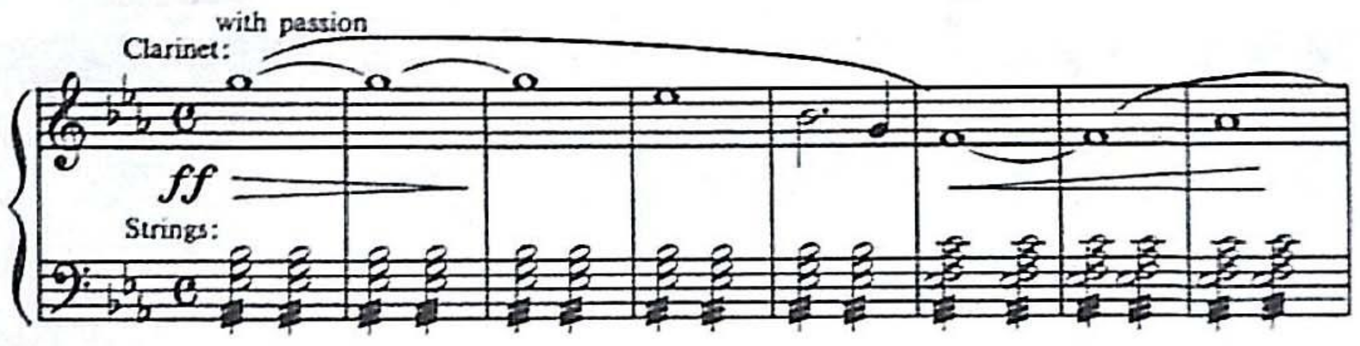
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

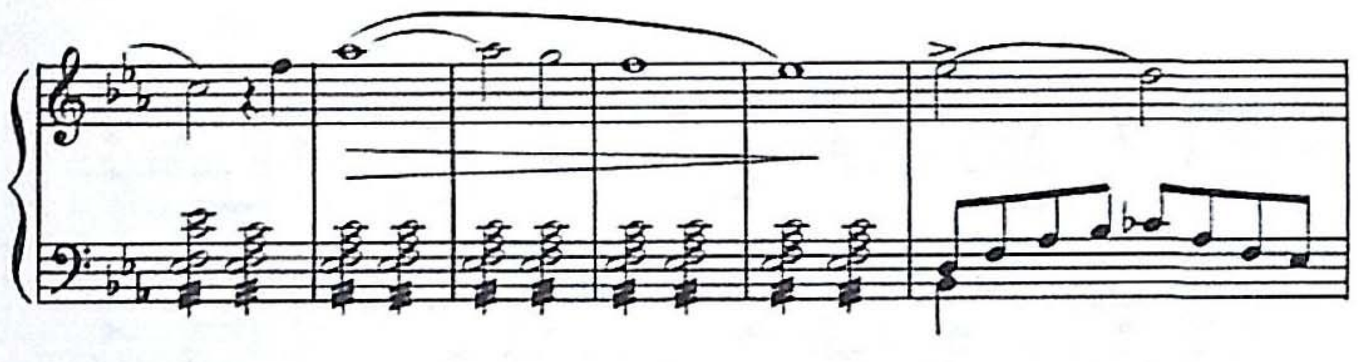
"درجة السيكاه في الموسيقى العربية ظاهرة صحية ميزت موسيقى الشرق والمغرب العربي عن باقي موسيقات العالم التي يعجز عن بلوغ مستوى التعامل مع تلك الدرجة"

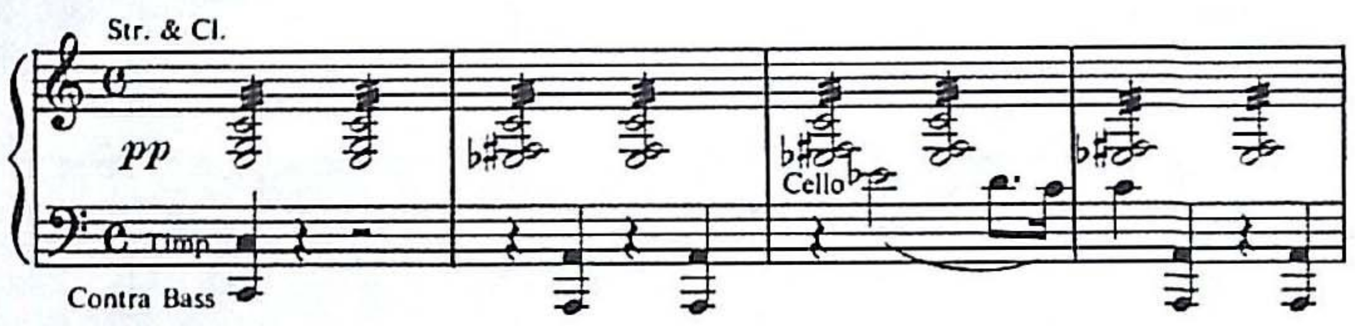
لا من بعيد ولا من قريب، وهي محاولة مازالت في طور التجريب والتحسين، خاصة في أيامنا هذه، والأيام القريبة المقبلة، فستظل درجة السيكاه عرضة للمد والجزر في القبول والرفض. كما أن محاولة اليابان في الأورج ليست بجديدة على الساحة الفنية العربية، بل هي امتداد إلى محاولات فردية قام بها بعض موسيقيي العالم العربي، وأنا شخصيا أعرف وحضرت إحدى تلك المحاولات لتسييك (سيكاه) آلة الأوكرديون في أوائل ستينيات القرن العشرين تقريبا، وقبل ظهور الأورج العربي أو الشرقي، حيث كان الأستاذ طلعت توفيق حافظ العازف على آلة الأوكرديون في فرقة الإذاعة الكويتية عندما يطلب منه المشاركة في تسجيل أحد الأعمال الفنية ذات طابع شرقي عربي، يعمد إلى طريقة غريبة في تسييك الآلة، وهي أن يفتح قلب الأوكرديون ويخرج ريشة الدرجة المراد تسييكها، ثم يلصق عليها القليل من اللبان (Gum) ليشكل ثقلا على ريشة الدرجة، ثم ينفخ الريشة ليستمع إلى مفعول الثقل على الدرجة، فإذا كان تردد ذبذباتها زائدة على حد إحساسه بهذه الدرجة زاد من ثقل اللبان، وإن قل عن حد إحساسه قلل من ثقل اللبان الذي قد يصل في حجمه إلى أقل من حجم رأس الدبوس. وهذا التعامل في حد ذاته لم يخرج عن نطاق الأحاسيس، ولم تكن الدرجة ثابتة كثبات درجة آلة الأورج، بل يحاول إخضاعها لما يتناسب وأحاسيس العازفين المحيطين به، الذين سيشاركهم تنفيذ العمل الموسيقي.

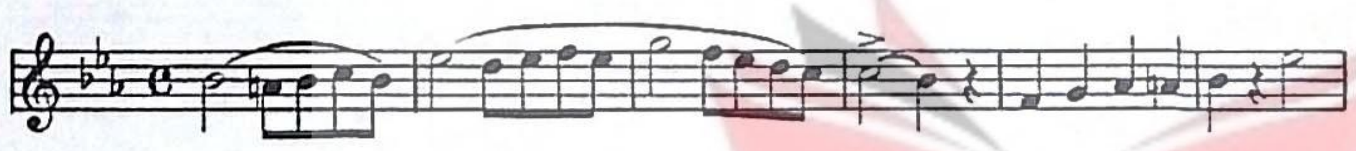
أنا لا أقلل من أهمية التعامل التكنولوجي الحديث، بل أشجع على المضي إلى الأمام، خاصة أن الكمبيوتر دخل هذا المجال وأعطى إمكانات لا يستهان بقيمتها حاليا، بل هي قابلة للتطوير والتحسين لتتلاءم ومتطلبات الحاضر والمستقبل. وهناك برامج موسيقية تتعامل مع الموسيقى الشرقية كبرنامج «Sibelius» على سبيل المثال، الذي يعد صرخة قوية في مجال الموسيقى. فهذا البرنامج وضع ليسيك (سيكاه) أي درجة يرغب فيها واضع اللحن، ولكن مع ذلك يبقى برنامجا غربي الصناعة والفكرة ويبعد عن واقع الموسيقى العربية أو الشرقية، فلمجرد محاولة التجريب لهذا البرنامج وكتابة أحد الألحان العربية ذات طابع السيكاه، ثم إعطائه أمر





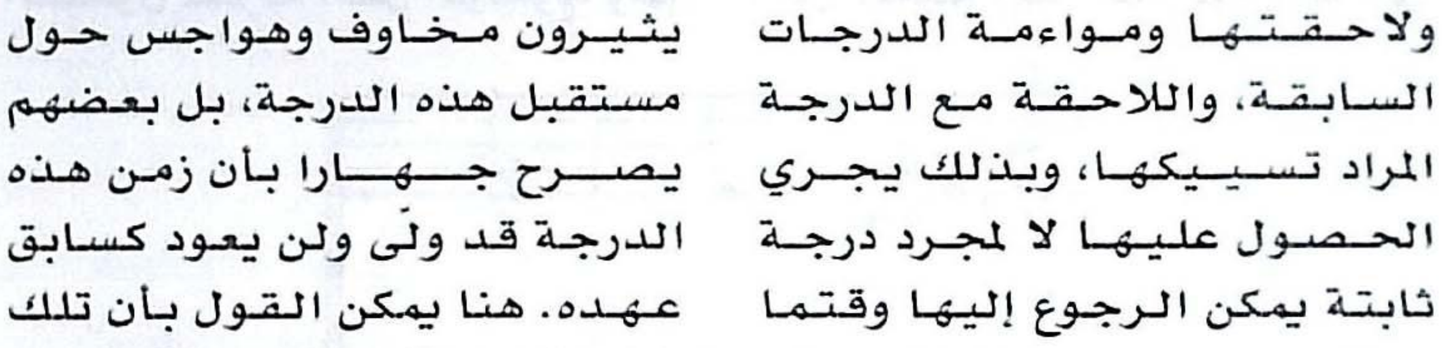


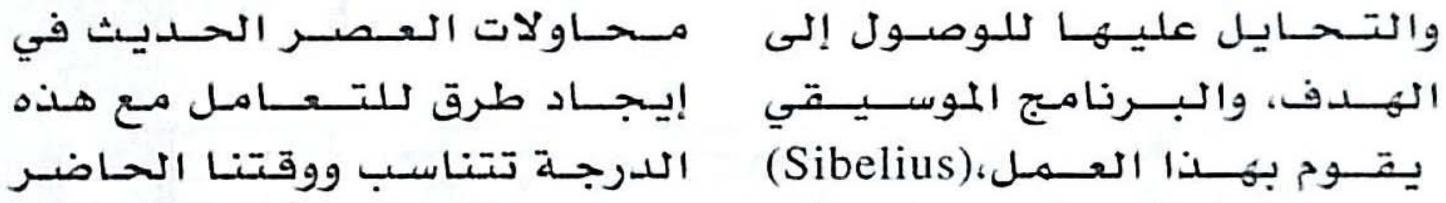


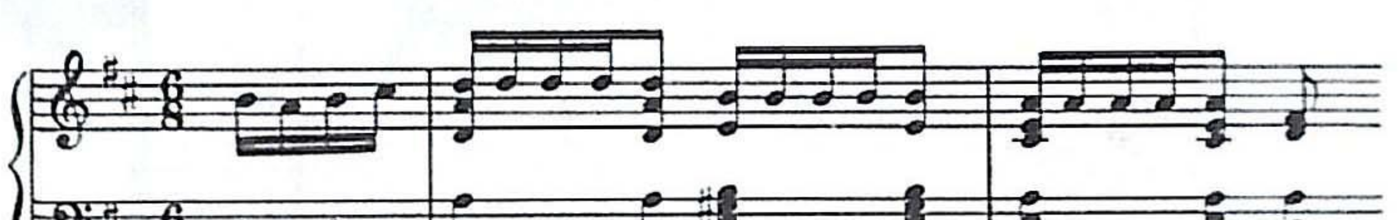


العزف لهذا اللحن، فإن البرنامج يطيع الأمر، ولكن تظهر عيوبه التي تعجز عن أداء ما يطلب منه بشكل واضح سليم، بل إن البرنامج في تعامله مع هذه الدرجة يحاول مواءمة الدرجة المقصودة مع سابقاتها من الدرجات وتالياتها من الدرجات الموسيقية أيضا، وهي فكرة قديمة، أو بالمعنى الأصح أساس فكرة استخراج درجة السيكاه في الموسيقى العربية الشرقية، فاستخراج درجة السيكاه لا تأتي بشكل صريح كانطلاق السهم نحو الهدف، بل تستخرج من خلال الاستعانة بسابقتها ولاحقتها ومواءمة الدرجات السابقة، واللاحقة مع الدرجة المراد تسييكها، وبذلك يجري الحصول عليها لا لمجرد درجة ثابتة يمكن الرجوع إليها وقتما شئنا، من دون الالتفاف حولها والتحايل عليها للوصول إلى الهدف، والبرنامج الموسيقي (Sibelius) يقوم بهذا العمل، ولكن في النهاية يفشل في الوصول إلى الهدف، ويؤدي درجة قد تكون قريبة من السيكاه، ولكن غير مقنعة للأذن العربية الشرقية. والأورج العربي الشرقي أيضا إن لم يكن العازف على درجة كافية من المهارة في العزف، فلن يقتنعني بسيكة الأورج التي تخضع للعملية نفسها في استخراجها، ناهيك عن صناعة الجملة الموسيقية التي يدخل في تكويناتها درجة السيكاه.

إن كثيرين من الموسيقيين العرب والشرقيين، وعلى الأخص موسيقيو الرعيل الأول المخضرمين في طرق التعامل مع هذه الدرجة، أو قل غالبيتهم، يثيرون مخاوف وهواجس حول مستقبل هذه الدرجة، بل بعضهم يصرح جهارا بأن زمن هذه الدرجة قد ولّى ولن يعود كسابق عهده. هنا يمكن القول بأن تلك المخاوف قد تكون في محلها لولا محاولات العصر الحديث في إيجاد طرق للتعامل مع هذه الدرجة تتناسب ووقتنا الحاضر والمستقبل، ذلك لأن الركون إلى ما كنا عليه في السابق والتمسك به مع رفض كل جديد يطرح من دون مبرر مقنع سيؤدي بنا في نهاية المطاف إلى كهوف الماضي والحاضر، الذي سيصبح بعد وقت لا يعلم إلا الله مداه من الماضي أيضا، ويقعدنا فيها.







الزمن يتقدم بشكل مذهل ولا أحد يستطيع الوقوف أمامه أو وضع العصا في عجلة الزمن، ومعطيات هذا العصر تفوق معطيات عصر ما قبل استخدام الأثير والموجات الصوتية، فلو رفض مطربو مطلع القرن العشرين استخدام الميكروفون بحجة الإهانة لأصواتهم التي كانت تصل إلى نهايات صالة العرض أو المسرح من دون ميكروفون، لما توصلنا اليوم إلى قمة التعامل مع أجهزة التسجيل والسمع وأولها الـ «CD».

ستظل درجة السيكاه تتأرجح بين القبول والرفض في كيفية التعامل معها ليس من الآن فقط، بل منذ ثمانينيات القرن العشرين، أي منذ بدأ ورود التكنولوجيا الحديثة على المشرق والمغرب العربي، وأقصد بالتكنولوجيا تلك التي اختصت بالتعامل الموسيقي الحديث، ليس كأجهزة وبرامج فحسب، بل أساليب التعامل معها، وإمكان الاستفادة منها لإضفاء الحداثة على أي عمل موسيقي من دون النظر إلى مناسبة هذه الأجهزة لموسيقانا العربية الشرقية أو لا. وعلى هذا الأساس برزت مشكلة الموسيقى العربية بشكل عام والسيكاه بشكل خاص، ولكن هذا لا يعني أن نتهيب الدخول في مجال التجريب والمحاولات التي ستأتي إن آجلا أو عاجلا بما يرضي معارضي ما يحدث للموسيقى، ليس فقط ما يحدث لدرجة السيكاه في الموسيقى العربية، بل للموسيقى العربية والشرقية بشكل عام.

إن شباب القرن الواحد والعشرين ومعطياته يختلف عن شباب القرن العشرين، ومعطياته أيضا. فمثلما كان الميكروفون والإذاعة اللاسلكية والأسطوانة الحجرية من اكتشافات القرن العشرين، فإن الأشرطة والأسطوانة المغنطة والتلفزيون والكمبيوتر امتداد لما اكتشف خلال بدايات القرن العشرين. فلا نحجر على عقول أبنائنا، بل دعوهم يتعاملوا مع هذه الأجهزة بمختلف أشكال التعامل، وليكن التجريب معلمهم، وما الإخفاق والنجاح في تجاربهم إلا ظاهرة صحية ومؤشر مهم على صحة توجههم وتطلعهم إلى المستقبل ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالمسرح الفرعوني بمدينة الإنتاج الإعلامي بدأ حفل افتتاح فعاليات الدورة العاشرة لمهرجان الإذاعة والتلفزيون بعرض أوبريت غنائي بعنوان «قرب.. واتفرج»، تأليف وأشعار سيد حجاب، وموسيقى وألحان أشرف محروس، واستعراضات عاطف عوض، وإخراج عادل أديب، وهو عبارة عن احتفالية غنائية استعراضية تظافرت فيها عناصر المشاهدة المسرحية لتقدم لنا رحلة الإنسانية مع الفنون والعلوم منذ بدء التاريخ حتى زمننا الحالي.

في مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون

الكويت ضمن أفضل ثلاثة مبدعين في «المنوعات»

ماهر زهدي - مصر

بدأت مراسم الافتتاح برفع علم المهرجان، وصعود رؤساء وفود ١٧ دولة عربية لتحية الحاضرين، ثم ألقى رئيس شرف المهرجان حسين عنان كلمة، أعقبتها كلمة حسن حامد رئيس اتحاد الإذاعة والتلفزيون ورئيس المهرجان، ثم كلمة وزير الإعلام إيذانا بافتتاح أعمال المهرجان. وبعد ذلك، عرض فيلم تسجيلي بعنوان «لمسة وفاء» حول ١٦ شخصية من الفنانين والإعلاميين الراحلين منهم: محمود مرسي، وأمينة رزق، والمطرب محمد قنديل، والمخرج أحمد بدر الدين، والمطربة ذكرى، والملحن كمال الطويل، والمخرج إبراهيم الصحن، والمطربة عايدة الشاعر، بعده كُرِّم عشرة من كبار الفنانين والإعلاميين العرب، وهم الفنان الأردني محمد عواد العبادي، خليل إبراهيم الذوادي رئيس هيئة الإذاعة والتلفزيون البحرينية سابقا، والسفير الحالي لمملكة البحرين، والشاعر والأديب السوداني الهادي آدم، والفنانة المغربية ثريا افرينيف جبران، والفنان اليمني عبد الرحمن العبسي، والفنان العماني سالم بهوان، والسوري جمال سليمان، وعبد النبي حجازي، والفلسطيني عارف سليم، وعبد العزيز ناصر عبيدان المراقب العام للموسيقى والغناء في تلفزيون قطر.

ثم جاءت لحظة التكريم لعدد من النجوم المصريين من كبار الفنانين وهم: أحمد زكي، ونور الشريف، ويحيي الفخراني، ومحمد صبحي، ومحمود ياسين، ومحمود عبد العزيز، وفاروق الفيشاوي، وليلى علوي، وميرفت أمين، ويسرا، ونبيلة عبيد، وسميرة أحمد، وحنان ترك، ومنى زكي، وبعد انتهاء مراسم الافتتاح توجه الوزراء العرب بصحبة صفوت الشريف لحضور حفل الاستقبال.

أقيم المهرجان هذا العام تحت شعار «الإعلام وحقوق الإنسان»، حيث منحت جائزة المهرجان الخاصة هذا العام لأفضل الأعمال الإذاعية والتلفزيونية التي تناولت موضوع «الإعلام وحقوق الإنسان»، وقد وصل عدد الأعمال المشاركة في مسابقات المهرجان هذا العام ٨٧٨ عملا، من بينها ٢٤٦ عملا إذاعيا، و٦٣٠ عملا تلفزيونيا، تتنافس من خلال ٢٤ مسابقة إذاعية وتلفزيونية على ٩٥ جائزة ذهبية فقط، حيث تجدر الإشارة إلى أن مسابقات المهرجان هذا العام شهدت إقبالا كبيرا على المشاركة في المسابقة الخاصة للمهرجان، التي تقام بعنوان «الإعلام وحقوق الإنسان»، فقد بلغ عدد الأعمال المشاركة في هذا الفرع ٣٢ عملا من ٩ دول عربية، حيث كان نصيب مصر من المشاركة ١٦ عملا، وفلسطين ٦ أعمال، والإمارات ثلاثة أعمال، وسوريا عملين، وكان نصيب كل من الكويت والأردن ولبنان والمغرب واليمن عملا لكل منها.

"وصل عدد الأعمال المشاركة في مسابقات المهرجان هذا العام ٨٧٨ عملا، من بينها ٢٤٦ عملا إذاعيا، و٦٣٠ عملا تلفزيونيا، تتنافس من خلال ٢٤ مسابقة إذاعية وتلفزيونية على ٩٥ جائزة ذهبية فقط"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحية تقدم رحلة الانسانية مع الفنون

فضلا عن الاهتمام الكبير في كل الدول العربية بالبرامج والأعمال الدرامية والأغنيات المصورة المقدمة للطفل، بالإضافة إلى أن الاهتمام الكبير بالفيلم التسجيلي الذي قابله إلغاء لمسابقة الأفلام الروائية الطويلة لعدم وجود أفلام تكفي لإقامة المسابقة، الأمر نفسه الذي حدث في مسابقة المسلسلات الكوميدية والتراث الشعبي، وهو ما أدى إلى تخفيض عدد الجوائز هذا العام، وهو ما أكدته إدارة المهرجان لتركيز الجوائز في عدد محدود لمنحها قيمة أكثر من الأعوام الماضية.

ومثلما شهد المسرح الفرعوني بمدينة الإنتاج الإعلامي حفل الافتتاح، شهد أيضا حفل الختام، مع فارق أن الختام كان من نصيب الفنان فاروق حسني وزير الثقافة، الذي تولى الإشراف على وزارة الإعلام، إلى جانب الثقافة، يرافقه حسن حامد رئيس المهرجان، حيث قاما بتوزيع الجوائز على المبدعين المصريين والعرب، بدأ الحفل بفقرة موسيقية قدمها أوركسترا طيبة بقيادة دكتور طارق مهران، ثم فقرة فنية بعنوان «كلاكيت عاشر مرة»، في إشارة إلى المهرجان العاشر، ثم ألقى الإعلامي الكبير أحمد فراج رئيس لجان تحكيم المهرجان كلمة لجان التحكيم، بعدها قدم حسن حامد رئيس المهرجان كلمته، ثم دعا الوزير فاروق حسني الى تسليم الجوائز لجهات الإنتاج والمبدعين، التي جاءت على النحو التالي:

في مسابقة «المسلسل الإذاعي» فاز المسلسل اليمني «خللوا السعد حالة» بالجائزة البرونزية، والمسلسل السوري «أمير من الأندلس» بالجائزة الفضية، أما الجائزة الذهبية، فقد جاءت مناصفة بين مسلسلي «حصان عم بركات» من إنتاج إذاعة الإسكندرية الإقليمية مصر، و«مشوار بندق» من إنتاج البرنامج العام مصر.

وقد اختارت لجان التحكيم أحسن خمسة مبدعين في نوعية المسلسل الإذاعي «جائزة الإبداع الذهبية، وشهادة تقدير، وجائزة مالية قدرها ستة جنيهات ذهبية»، حيث فاز بجائزة أحسن مؤلف كمال عبد العزيز عن مسلسل «حسان عم بركات» مصر، وأحسن مخرج مناصفة بين مروان قنوع عن مسلسل «المرقش الأكبر» سوريا، ونصر عناني عن مسلسل «العرين» الأردن، و أحسن ممثل سمير غانم عن مسلسل «صفر على الشمال» مصر.

وجاءت جائزة أحسن ممثلة مناصفة بين كريمة مختار عن مسلسل «مشوار بندق» مصر، وفاطمة عبد الرحيم عن مسلسل «يوميات زياب» مملكة البحرين، وأحسن موسيقى سهيل عرفة عن مسلسل «أمير من الأندلس» سوريا.

وفي مسابقة البرنامج الخاص، فاز برنامج «عبقرية بابكر بدري» بالجائزة الذهبية من إنتاج الإذاعة السودانية، وقد اختارت لجان التحكيم أحسن مبدعين اثنين في نوعية البرنامج الخاص «جائزة الإبداع الذهبية وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها أربعة جنيهات ذهبية» وهما، أحسن إعداد عيسى الحمر عن برنامج «نجم في سماء الفن» مملكة البحرين، وأحسن إخراج ضامن عن برنامج «إديسون الشرق» لبنان، وفي مسابقة البرامج الحوارية جاءت الجائزة الذهبية مناصفة بين برنامجي «واحد من آخرين» إذاعة صوت الشعب سوريا، و«ياما في الجراب يا حاكي» إذاعة الشباب والرياضة مصر.

وقد اختارت لجان التحكيم أحسن مبدع في نوعية البرامج الحوارية «جائزة الإبداع الذهبية، وشهادة تقدير، وجائزة مالية قدرها أربعة جنيهات ذهبية»، وهو أحسن محاور مبدع، وفازت بها روضة الحاج عن برنامج «ملامح من التراث السوداني» السودان.

أما في مسابقة برامج المنوعات، فقد فاز بالجائزة الذهبية برنامج «جرب حظك» من إنتاج إذاعة سلطنة عمان، وقد اختارت لجان التحكيم أحسن ثلاثة مبدعين في نوعية برامج المنوعات «جائزة الإبداع الذهبية وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها أربعة جنيهات ذهبية»، وهم أحسن إعداد: محمد عمورة عن برنامج «مسابقة مفتوحة» المغرب، وأحسن تقديم: سلوان محمود عن برنامج «على عودي» مصر، وأحسن إخراج: ضياء المساعيد عن برنامج «نادي المنوعات» الكويت، وفي مجال الأغنية فازت بالجائزة الذهبية أغنية «كذب الواشي» كلمات الشاعر الراحل بشارة الخوري ألحان منير الوسيمي غناء علي الحجار من إنتاج شبكة تخطيط الإنتاج الإذاعي مصر.

وقد اختارت لجان التحكيم أحسن ثلاثة مبدعين في نوعية الأغنية «جائزة الإبداع الذهبية وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها ستة جنيهات ذهبية»، أحسن تلحين: عبد العزيز ناصر عن أغنية «تصدق» قطر، أحسن توزيع: سعيد البنا عن أغنية «الأب» غناء عبد الله الرويشد الكويت، أحسن أداء: لطفي بوشناق عن أغنية «تصدق» قطر، وفي مجال الأطفال فاز بالجائزة الذهبية في مسابقة برنامج الطفل «شنتوف ولطوف» من إنتاج إذاعة النور لبنان، وقد اختارت لجان التحكيم أحسن ثلاثة مبدعين في نوعية برنامج الطفل «جائزة الإبداع الذهبية وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها أربعة جنيهات ذهبية»، أحسن إعداد أمل الكواري عن برنامج «مع الأطفال» مصر، أحسن تقديم محمد محمود عن برنامج «طفولة سعيدة» مصر، أحسن إخراج: مازن لطفي عن برنامج

"اختارت لجان التحكيم أحسن مبدع في نوعية البرامج الحوارية «جائزة الإبداع الذهبية، وشهادة تقدير، وجائزة مالية قدرها أربعة جنيهات ذهبية»، وقد فازت بها روضة الحاج عن برنامج «ملامح من التراث السوداني» - السودان"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشكيلات استعراضية أدتها كوكبة من الشباب

«لنا الحياة» سوريا، في مسابقة أغنية الطفل فازت بالجائزة الذهبية أغنية «نقطة المية» كلمات ممدوح سيد عفيفي، لحن وتوزيع د. وفاء حسن، إنتاج شبكة تخطيط الإنتاج الإذاعي مصر، وقد حجبت جائزة أحسن طفل مبدع.

وفي مجال التنويه الاجتماعي، فاز بالجائزة الذهبية تنويه «إزرع ولا تقطع» من إنتاج إذاعة النور لبنان، أما في المسابقة التي استُحدثت هذا العام، وهي «الإعلام وحقوق الإنسان» فقد فاز بالجائزة الذهبية برنامج «كتاب الأمان» من إنتاج شبكة صوت العرب مصر، وقد اختارت لجان التحكيم أحسن ثلاثة مبدعين في نوعية مسابقة المهرجان الخاصة «جائزة الإبداع الذهبية وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها عشرة جنيهات ذهبية»، وهم حبيبة حمد الله أحسن إعداد عن برنامج «كتاب الأمان» مصر، بثينة عليق أحسن تقديم عن برنامج «حقوق الإنسان والمناهج التعليمية» لبنان، أما جائزة أحسن إخراج فجاءت مناصفة بين محمد حسن عن برنامج «اغتيال وسط الزغاريد» مصر، وخالد المقلد عن برنامج «النصف الحلو في الزمن المر» الكويت، كما قدمت لجان التحكيم شهادات تقدير خاصة لكل من ميس شلش عن أدائها في أغنية «صباح الخير» إنتاج شركة الصوت الجديد للإنتاج الفني الأردن، نجلاء حريصاني عن تأليف أغنية «بلدي اسمه فلسطين» إذاعة النور لبنان.

الإنتاج التلفزيوني

وفي مجال مسابقات الإنتاج التلفزيوني، فقد منحت الجائزة الذهبية وشهادة التقدير للإنتاج الدرامي لمدينة الإنتاج الإعلامي عن مجمل أعمالها المتميزة لعام ٢٠٠٣.

وفي مسابقة المسلسل التاريخي، فاز بالجائزة البرونزية مسلسل «الحجاج» من إنتاج تلفزيون قطر، وفاز بالجائزة الفضية مسلسل «سيف الدولة الحمداني» إنتاج قطاع الإنتاج مصر، وفاز بالجائزة الذهبية مسلسل «ربيع قرطبة» من إنتاج شركة سوريا الدولية للإنتاج الفني سوريا، وقد اختارت لجان التحكيم أحسن تسعة مبدعين في مسابقة المسلسل التاريخي لجائزة الإبداع الذهبية، وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها ثمانية جنيهات ذهبية، حيث فاز بجائزة أحسن سيناريو: وليد سيف عن مسلسل «ربيع قرطبة» سوريا، وأحسن إخراج: ممدوح مراد عن مسلسل «سيف الدولة الحمداني» مصر، وأحسن تمثيل رجال دور أول: عابد فهد عن دوره في مسلسل «الحجاج» قطر، وأحسن تمثيل رجال دور ثان: الدكتور حسن عبد الحميد عن دوره في مسلسل «سيف الدولة الحمداني» مصر، كما فازت بجائزة

أحسن تمثيل نساء دور أول: ميرنا وليد عن دورها في مسلسل «سيف الدولة الحمداني» مصر، وأحسن تمثيل نساء دور أول: جيانا عيد عن دورها في مسلسل «الموؤدة» سوريا، وأحسن تصوير وإضاءة: محمد حبيب عن مسلسل «الحجاج» قطر، وأحسن تصميم ملابس: سحاب الراهب عن مسلسل «سيف بن ذي يزن» اليمن، وأحسن ديكور: عبد الله فرهود عن مسلسل «سيف بن ذي يزن» اليمن.

أما في مسابقة المسلسل الاجتماعي، فحجبت الجائزة البرونزية، بينما كانت الجائزة الفضية من نصيب المسلسل السوري «الداية»، من إنتاج التلفزيون السوري ومؤسسة الخليج، وفاز بالجائزة الذهبية مسلسل «الناس في كفر عسكر» إنتاج مشترك بين صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات وشركة النادي مصر، وقد اختارت لجان التحكيم أحسن ثمانية مبدعين في نوعية مسابقة المسلسل الاجتماعي «جائزة الإبداع الذهبية وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها ثمانية جنيهات ذهبية»، وفاز بجائزة أحسن سيناريو: بشير الديك عن مسلسل «الناس في كفر عسكر» مصر، وأحسن إخراج: مناصفة بين نادر جلال عن مسلسل «الناس في كفر عسكر» مصر، وهيثم حقي عن مسلسل «ذكريات الزمن القادم» سوريا، وأحسن تمثيل رجال دور أول: يحيى الفخراني عن دوره في مسلسل «الليل وآخرة» مصر، وأحسن تمثيل رجال دور ثان: مناصفة بين احمد الفيشاوي عن دوره في مسلسل «العمة نور» مصر، وصلاح مصدق عن دوره في مسلسل «أخوة زمان» تونس، وأحسن تمثيل نساء دور أول: مناصفة بين دلال عبد العزيز عن دورها في مسلسل «الناس في كفر عسكر» مصر، ونرمين الفقي عن دورها في مسلسل «الليل وآخره» مصر، وأحسن تمثيل نساء دور ثان: مناصفة بين حنان شوقي عن دورها في مسلسل «الناس في كفر عسكر» مصر، وأحلام محمد عن مسلسل «عويشة» البحرين، وأحسن تصوير وإضاءة: مناصفة بين سامي المغربي عن مسلسل «الناس في كفر عسكر» مصر، وعبد الكريم سعيد عن مسلسل «الداية» سوريا، وأحسن ديكور: حسان أبو عياش عن مسلسل «الداية» سوريا.

وفي مسابقة السهرات الدرامية، فاز بالجائزة البرونزية سهرة «مسحوق الهمس»، من إنتاج شركة صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات، مصر، وفاز بالجائزة الفضية السهرة السورية «غراميات نجلا» من إنتاج شركة ايبلد للإنتاج الفني، أما بالنسبة إلى الجائزة الذهبية ففازت بها السهرة الدرامية «علال القلدة» إنتاج القناة الثانية المغربية وميا للإنتاج، وقد اختارت لجان التحكيم أحسن ثلاثة

من مسلسل «كفر عسكر»

”اختارت لجان التحكيم أحسن ثلاثة مبدعين في نوعية برامج المنوعات، وهم أحسن إعداد: محمد عمورة - المغرب، وأحسن تقديم: سلوان محمود - مصر، وأحسن إخراج: ضياء المساعيد - الكويت“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من مسلسل «الليل وآخره»

مبدعين في نوعية مسابقة السهرات الدرامية لجائزة الإبداع الذهبية وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها ستة جنيهات ذهبية، حيث فاز بجائزة أحسن سيناريو: نبيل المالح عن سهرة «غراميات نجلا» سوريا، وأحسن تمثيل: رانا الأبيض عن دورها في سهرة «غراميات نجلا» سوريا، وأحسن إخراج: محمد إسماعيل عن سهرة «علال القلدة» المغرب.

وفي مسابقة الفيلم الروائي القصير، فاز بالجائزة البرونزية فيلم «اللعب فوق جبال النوبة»، من إنتاج قطاع قنوات النيل المتخصصة، مصر، وفاز بالجائزة الفضية فيلم «صورة» من إنتاج قطاع قنوات النيل المتخصصة مصر، وفاز بالجائزة الذهبية فيلم «آخر الدنيا» إنتاج قطاع الإنتاج مصر، وقد اختارت لجان التحكيم أحسن ثلاثة مبدعين في نوعية مسابقة الفيلم الروائي القصير «جائزة الإبداع الذهبية وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها ستة جنيهات ذهبية»، أحسن سيناريو: الشاذلي حامد المالح عن فيلم «الحركة من أسفل» السودان، وأحسن تصوير وإضاءة: عبد الرحيم الحفصالي عن فيلم «الأخضر» المغرب، وأحسن إخراج: نجيبة أديبيغة عن فيلم «الأخضر» المغرب.

أما جائزة الإبداع الذهبية وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها ثمانية جنيهات ذهبية لأحسن موسيقى تصويرية في مجموعة الدراما، فقد فاز بها «ياسر عبد الرحمن» عن مسلسل «الليل وآخره» مصر.

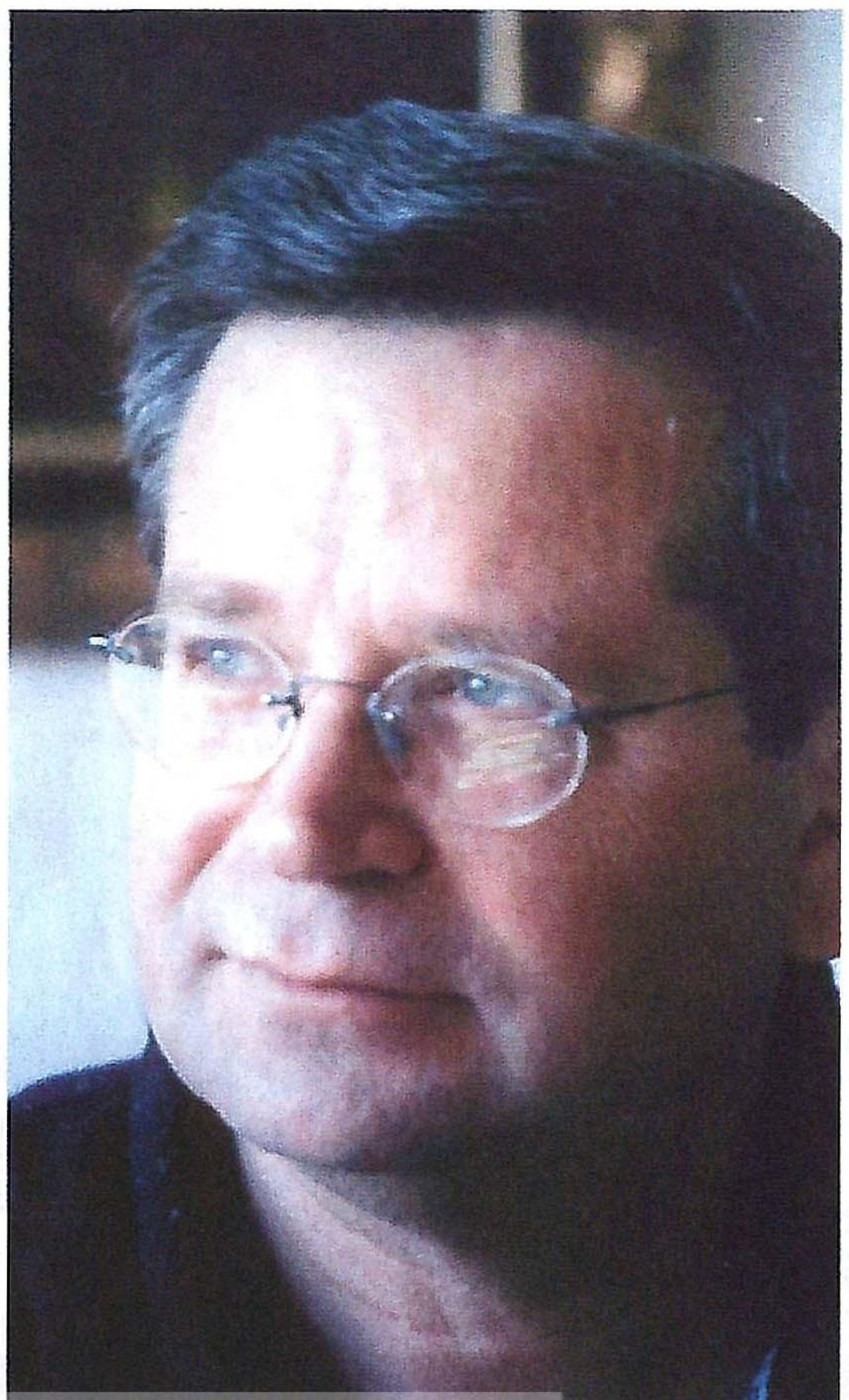
وفي مسابقة الفيلم التسجيلي، فاز بالجائزة البرونزية فيلم «خيوط تحت الرمال» قطر، وفاز بالجائزة الفضية فيلم «ذاكرة منفى» من إنتاج القناة الثانية المغربية، أما الجائزة الذهبية فقد فاز بها فيلم «ليل الجنود» إخراج محمد السوالمة من إنتاج شركة الفينيق للإنتاج التلفزيوني فلسطين.

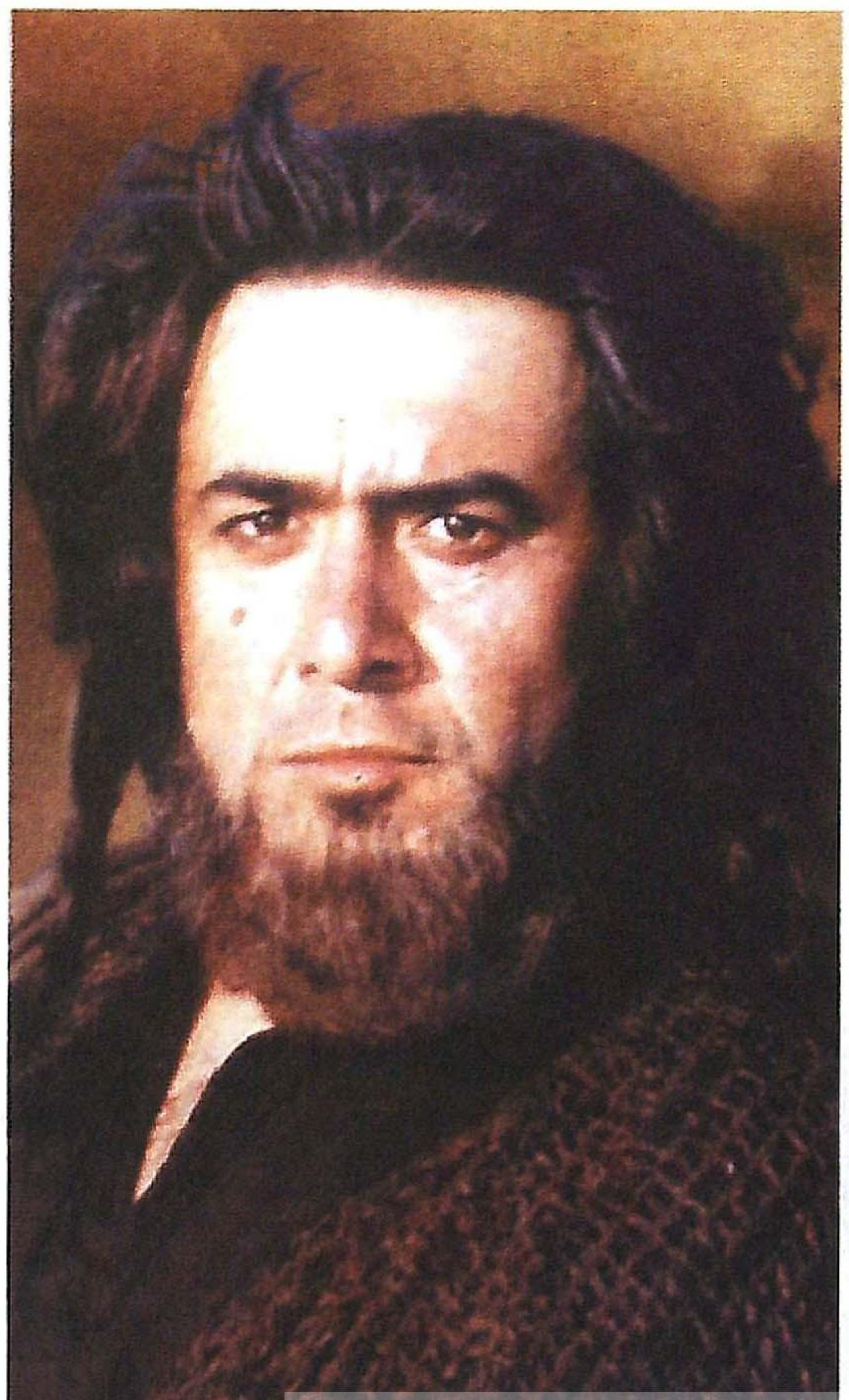
وقد اختارت لجان التحكيم أحسن مبدعين اثنين في نوعية مسابقة الفيلم التسجيلي «جائزة الإبداع الذهبية وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها ستة جنيهات ذهبية»، حيث فاز هيثم مختار بجائزة أحسن تصوير وإضاءة عن فيلم «اكتشف قناة النيل الدولية» مصر، وأحسن إخراج: سمير عوف عن فيلم «أرض السماء» المركز القومي للسينما مصر، وفي مجال الرسوم المتحركة فاز بجائزتها الذهبية فيلم «فصول السنة» من إنتاج المركز القومي للسينما مصر، وقد اختارت لجان التحكيم أحسن مبدع في نوعية مسابقة الرسوم المتحركة «جائزة الإبداع الذهبية وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها أربعة جنيهات

ذهبية»، وفاز بها إيهاب زكي كأحسن إخراج عن فيلم «المرجيحة» من إنتاج قطاع الإنتاج مصر.

أما الأغنية المصورة أو «الفيديو كليب»، فقد جاءت جائزتها الذهبية مناصفة بين أغنية «ليه إحنا كده» غناء علي الحجار وألحان فاروق الشرنوبي من إنتاج قناة المحور مصر، وأغنية «سيارة الإسعاف» غناء خالد فرج الله وألحان فضل اللي من إنتاج قناة فلسطين الفضائية.

وفي مجال البرامج التلفزيونية «التحقيق»، فقد جاءت الجائزة الذهبية مناصفة بين برنامج «رصد» إنتاج تلفزيون المغرب من إعداد محسن بن بلتاج وإخراج عبد الحق عزيزي، وبرنامج «اختراق» حلقة «كامب ديفيد ومعاهدة السلام» إنتاج قطاع الأخبار مصر، إعداد وتقديم عمرو الليثي ومن إخراج حسن بركات.


المخرج هيثم حقي


الفنان عابد فهد «الحجاج»

وفي مسابقة البرنامج الخاص، جاءت الجائزة الذهبية مناصفة بين برنامج «الطريق إلى جبل النار» إعداد وتقديم سمير يوسف وإخراج لمياء رمضان من إنتاج قناة النيل للأخبار، قطاع قنوات النيل المتخصصة مصر، وبرنامج «إخراج قيد» من إعداد عزت سبيتي وإخراج سناء حمدون ومن إنتاج قناة المنار لبنان، أما في مسابقة برنامج المنوعات فقد جاءت الجائزة الذهبية مناصفة بين فوازير «فرح فرح» من إنتاج قطاع الإنتاج مصر، وبرنامج MBC من إنتاج تلفزيون CBM

وفي مجال برنامج الطفل، فقد فاز بالجائزة الذهبية برنامج «إشارة حب» من إنتاج القناة الخامسة بالتلفزيون المصري.

وقد وافقت اللجنة العليا للمهرجان على إضافة جوائز لجهات الإنتاج عن دراما الطفل، حيث فاز بالجائزة البرونزية مسلسل «قلوب دافئة» من إنتاج شركة صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات مصر، وفاز بالجائزة الفضية مسلسل «أنا لا أحب القتل» من إنتاج تلفزيون ينابيع - فلسطين، أما الجائزة الذهبية، فاز بها مسلسل «تلك التي» من إنتاج التلفزيون السوري، وقد اختارت لجان التحكيم أحسن طفل مبدع في نوعية برنامج الطفل «جائزة الإبداع الذهبية وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها ثلاثة جنيهات ذهبية»، وقد فازت بها الطفلة رزان السبلاوي عن دورها في برنامج «الطريق الطويل إلى المدرسة» الأردن، وفي مسابقة التنويه والفاصل فاز بالجائزة الذهبية في مسابقة التنويه الاجتماعي تنويه «ختان الإناث» من إنتاج التلفزيون السوداني، كما جاءت الجائزة الذهبية لمسابقة تنويه البرامج والقنوات مناصفة بين تنويه «برامج القناة الفضائية المصرية الأولى» إنتاج قطاع القنوات الفضائية مصر، وتنويه «قناة الإمارات» من إنتاج تلفزيون دولة الإمارات العربية المتحدة.

وفي مسابقة الفاصل، فاز بالجائزة الذهبية فاصل «القدس» من إنتاج قناة النيل للأخبار في قطاع قنوات النيل المتخصصة مصر، وفي مسابقة المهرجان الخاصة «الإعلام وحقوق الإنسان» فقد فاز بالجائزة الذهبية في هذه المسابقة تحقيق «حتى إشعار آخر» من إنتاج قناة النيل للأخبار قطاع قنوات النيل المتخصصة مصر.

وقد اختارت لجان التحكيم أحسن ثلاثة مبدعين في نوعية مسابقة المهرجان الخاصة «جائزة الإبداع الذهبية وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها عشرة جنيهات ذهبية»، وهم: إبراهيم أبو عرقوب أحسن إعداد عن تحقيق «العدالة الغائبة» شركة طيف للإنتاج الفني والتوزيع الأردن، محمد سعيد أحسن تقديم عن تحقيق «سلام وانتقام» من إنتاج تلفزيون أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، مصطفى النبيه أحسن إخراج عن تحقيق «أبرياء» فلسطين.

”اختارت لجان التحكيم أحسن ثلاثة مبدعين في نوعية مسابقة المهرجان الخاصة، وهم حبيبة حمد الله أحسن إعداد - مصر، بثينة عليق أحسن تقديم - لبنان، أما جائزة أحسن إخراج فجاءت مناصفة بين محمد حسن - مصر، وخالد المقلد - الكويت“

كما اختارت لجان التحكيم بعض المبدعين لمنحهم شهادات تقدير خاصة، وهم: الطفل زياد خليفة عن دوره في الفيلم الروائي القصير «طفولة أخرى» البحرين، الطفل علم الدين عن دوره في الفيلم الروائي القصير «آخر الدنيا» مصر، الممثل اليمني عبد الكريم محمد عن دوره في سهرة «الأرض» اليمن، المخرجة المغربية ليلى التريكي عن سهرة «جبروت» المغرب، أغنية «لند لوفر» تأليف وألحان محمد بن سلطان المقيمي غناء المجموعة من إنتاج تلفزيون سلطنة عمان، برنامج «على ذمة التحقيق» من إنتاج تلفزيوني أبو ظبي دولة الإمارات العربية المتحدة، برنامج المنوعات «أحلى أغاني زمان» إنتاج NEW TV لبنان، تنويه عن الفيلم التسجيلي «سيوة» إنتاج قناة النيل الدولية القطاع الفضائي مصر، تنويع «بانوراما» من إنتاج قناة أبو ظبي دولة الإمارات العربية المتحدة، فاصل «خللي عينك ع القمر» إنتاج تلفزيون المنار لبنان، فاصل «الكويت حلوة ليلا» من إنتاج التلفزيون الكويتي، تحقيق «وراء الخط الأخضر» من إنتاج قناة النيل للأخبار مصر، تحقيق «وجها لوجه» إنتاج التلفزيون اليمني، تحقيق «الهلال بذل وعطاء» إنتاج جمعية الهلال الأحمر الكويتي.

ثم قامت إدارة المهرجان بتكريم عدد من النجوم الذين لم يحضروا حفل الافتتاح وهم يسرا والهام شاهين وليلى علوي ومحمود عبدالعزيز

من حفل التكريم في المهرجان

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

ضمن أشياء كثيرة تتميز بها اسطنبول، فإنها تتميز بكثرة مساجدها التي بلغ عددها نحو ٥٠٠ مسجد، وهي في غالبيتها مساجد تاريخية وأثرية تجسد فنون العمارة الإسلامية في فترات تاريخية مختلفة، وقد أصبح بناء المساجد في الدولة العثمانية مجالا للسباق بين الخلفاء العثمانيين، وأصبحت اسطنبول بعد الفتح الإسلامي لها على أيدي العثمانيين عام ١٤٥٣م متحفا واسعا للمساجد الفخمة النادرة المثال، التي تشهد ببراعة المعماريين المسلمين وجمعهم بين الدقة والجمال والمهابة والقدرة على الابتكار والتجديد. وقد أخذ خط الأفق باسطنبول شكلا مميزا بحلول نهاية القرن السادس عشر، بفضل ما أنشئ من المساجد وأنواع العمائر، وبفضل الطابع العام للمدينة الذي اكتسبته بوصفها عاصمة للخلافة العثمانية.

مسجد السليمانية وفي مقدمة الصورة قبر الخليفة

تضم أكثر من ٥٠٠ مسجد

اسطنبول.. روعة العمارة الإسلامية التاريخية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوسف غريب - السعودية

على غرار كنيسة أيا صوفيا في اسطنبول التي اعتبرت أعظم كنيسة في العالم، والتي بنيت في عام ٥٣٧م في عهد الإمبراطور جوستنيان وحشدت لها الإمبراطورية الرومانية كل الإمكانات المادية والبشرية، ووصفت بأنها أعظم بناية في العالم حين بنائها، دخل الخلفاء العثمانيون على الطريق نفسه، ببناء المساجد الخالدة.

ولو أردنا حصر معظم هذه المساجد لضاق بنا المقام، لكن التاريخ خلد بعضا منها على وجه الخصوص، واعتبرت مضرب المثل في الإبداع والإتقان.

منبر ومحراب جامع السليمانية

مسجد السليمانية

بني مسجد السليمانية بين عامي ١٥٥٠ و١٥٥٧م من قبل سنان باشا المعماري المعروف في العصر الذهبي للإمبراطورية العثمانية، وهو يعد أجمل المساجد الإمبراطورية في اسطنبول، وقد أنشئ على قمة تلة مرتفعة، والمبنى واضح بحجمه الكبير، ومآذنه الأربع التي ترتفع من كل زاوية في الباحة.

وتهيمن سلسلة القباب والمآذن الرفيعة لمسجد السليمانية على خط السماء للضفة الغربية من القرن الذهبي. ولمسجد السليمانية الكبير سبعة مداخل واسعة: أربعة منها تقود إلى حرم المسجد مباشرة، مدخلان في كل من الجهتين الشرقية والغربية، في حين وقعت المداخل الثلاثة في جدار الصحن.

وعندما يلاحظ المرء أسلوب تعاطي المعمار مع كيفية تسقيط مخطط مسجد السليمانية على الربوة المخصصة له، لا بد أن يستحضر في ذاكرته نظام تخطيط «قبة الصخرة» المشرفة بالقدس، إذ يحرص المعمار في كلتا الحالتين على تفريغ الفضاء المحيط بالمبنى من أي حضور لفعالية بنائية، كي يمنح الفورم المبتدع أقصى إمكان للمشاهدة، فضلا عن استثمار أفقية التخوم المحيطة لتأكيد قيمة الهيئة العمودية لكتلة المبنى المتدرجة.

وقد أولى سنان اهتماما استثنائيا لأطروحته «الفضائية» عبر نظام معالجاته التصميمية للحيز الداخلي لقاعة الصلاة في مسجد السليمانية، إذ ينزع المعمار إلى أن يجعل من أسلوب حضور الفضاء المصمم الداخلي حضورا بليغا، لا يجوز أن تعترضه محددات المنظومة التركيبية، أو استحقاقات عناصر الإنشاء.

فنحن في مسجد السليمانية في حضرة حيز مفعم بإحساس اللانهائية وحافل بطمأنينة روحية، وما ذلك إلا محصلة لتوليفة ناجعة بين ارتفاع القبة الشاهق (يصل ارتفاعها إلى ٤٧,٧٥م)، وإبداعات الأساليب الزخرفية التي تكسو معظم القشرة الخارجية للعناصر التركيبية، وإذا أضفنا إلى ذلك منظومة الإضاءة المنبعثة من نوافذ ذات زجاج ملون، فإن المناخ الفضائي المعمول يكتسب فرادته عبر تكامل وانسجام جميع عناصره واتساقها، وتكاد تشكل منظومة الكتل المتنوعة الخارجية للمسجد، ذات التدرج المعقد، هيئة ظلية منتظمة ترسم نهاياتها هرما منتظما يحصر داخله الشكل الخارجي للمسجد العظيم.

وينجح سنان في اصطفاء مختلف أنواع القباب والأكتاف الساندة، وتوزيعها بمهارة وإتقان عاليين في التكوين المبتدع بغية تفريغ الضغط الناجم عن دفع القبة المركزية، وكذلك دفع أصدائها ذات الأشكال نصف القبابية.

ويحرص المعمار على تأكيد هيمنة الكتل المختارة وتعزيز سطوتها الشاقولية في المشهد المدني لعاصمة الخلافة الإسلامية، من خلال استخدام خصوصية الطول الشاهق للمنارتين القريبتين من جسم قاعة الصلاة، اللتين يصل ارتفاعهما إلى ٧٠ مترا.

في حدائق مجمع مسجد السليمانية بنى السلطان سليمان وزوجته السلطانة هرام ضريحيهما، وكذلك بنى المعماري سنان قبره، ويتضمن مجمع المسجد: أربع مدارس في علم

الآثار، ومدرسة للطب، ونزلا وحماما تركيا ومطبخا ومستشفى للفقراء.

مسجد السلطان أحمد (المسجد الأزرق)

شيد السلطان أحمد الأول المسجد المشهور باسم المسجد الأزرق أو بلو موسك بين عامي ١٦٠٩ و١٦١٦م.

وكان السلطان أحمد الأول قد تولى في الفترة (١٦٠٣ - ١٦١٧م)، وأمر ببناء مسجد يضم مجمعا كبيرا للخدمات المدنية والعلمية والاجتماعية في عاصمته، يجمع فيه أقصى ما يمكن من الفخامة الخارجية والداخلية، بحيث ينافس آيا صوفيا ويزيد عليها، فاشترى قطعة أرض كبيرة، بعد أن أعجبه فيها قربها من قصر الخلافة «طوب قباي»، وإشرافها الرائع على البحر، وكلف أشهر مهندسي عصره المهندس محمد آغا، الذي تلقى تدريبه على يد أكبر بناء في التاريخ الإسلامي العثماني سنان باشا وعلى يد المهندس الكبير داود آغا، وأمره أن يضع بين يديه تصوراته الفنية الممكنة لهذا العمل الفريد المتميز، وكان المهندس محمد آغا قبل ذلك قد بدأ هواياته بإتقان فن التطعيم بالصدف، وبلغ فيه درجة عالية من المهارة، مما كان له أثر واضح في رقة أعماله وجمالها وتناسقها.

ويقع المسجد مقابل آيا صوفيا، ويعد أرحب ما أنشئ من المساجد السلطانية وأكثرها مآذن، إذ يحتوي على ست منها، وقام ببنائه المعماري محمد آغا، وقد تأثر بأسلوب سنان الذي طغى على روح العصر المعمارية لعقود طويلة.

وعرف المسجد باسم «المسجد الأزرق»، لأنه يغلب عليه التزيين من الداخل بالبلاط الأزرق إضافة إلى البلاط الأبيض، ومن أنشطة المسجد أنه يعرض خلال فصل الصيف برنامج الصوت والضوء لإعطاء الزوار فكرة عنه.

وقد أصبح المسجد الأزرق معلما من معالم العمارة الإسلامية، يلوح في الأفق بمآذنه الرشيقة للناظرين من بعيد، خاصة القادمين على سطح بحر مرمرة أو مضيق البوسفور كأوسع مجمعات اسطنبول الإسلامية، وأرحب ما أنشئ من المساجد السلطانية وأكثرها مآذن.

ويشبه هذا المسجد مسجد شهزاده، والمسجد الجديد «يني جامع» اللذين بناهما المهندس داود آغا من قبل. والصورة العامة لمسجد السلطان أحمد: قاعة للصلاة يسبقها صحن من حوله أروقة من ثلاث جهات، وتحيط بهذا المسجد أبنية ملحقة به منها مدرسة للتعليم الابتدائي «الأولي» ومستشفى متخصص في علاج الأمراض، وسوق وقسيارية، ودار للمرق (أي مطعم) للفقراء، وسبيل ماء للعطاش، ومحلات تدر ريعا وموردا ماليا للمسجد، وضريح السلطان أحمد، هذا كله وسط حديقة غناء تغمر أرضها الخضرة، وتظللها الأشجار الباسقة وتزينها الورود الملونة.

أراد السلطان أحمد أن يبالغ في تعظيم شأن مسجده، فأمر ببناء ست مآذن له تناطح السحاب، إشارة منه على تواضعه أمام بيت الله الحرام في مكة المكرمة - الذي كانت فيه ست مآذن حينذاك - ورغبة منه في أن تتميز الكعبة المشرفة وحدها من دون سواها على مسجده، فقد أمر أن يضاف إلى مآذن المسجد الحرام البديعة مئذنة سابعة هدية منه إلى بيت الله المعظم، كما أمر بكسوة الكعبة بصفائح من الذهب، وركب لسطح الكعبة ميزابا من الذهب، وأحاط أعمدة الحرم بحلقات مذهبة، ورمم جميع قباب المسجد الحرام وعددها آنذاك ٢٦٠ قبة.

أما بالنسبة إلى قاعة الصلاة في مسجد السلطان أحمد (أو المسجد الأزرق)، فمساحتها مستطيلة قريبة من التربيع، إذ إن طولها ٧٢ مترا، وعرضها ٦٤ مترا، وهي بذلك من أوسع قاعات الصلاة، ويدخل إليها من صحن المسجد (الفناء الخارجي) بواسطة ثلاثة أبواب برونزية، الأوسط منها هو الأوسع، وهي في قمة الإبداع الفني، ولها عتبات رخامية مرمرية، وترتفع وسط بيت الصلاة القبة الفخمة التي أراد لها السلطان أحمد أن تزيد على قبة آيا صوفيا فكان قطرها ٣٣,٥ مترا، بزيادة عليها قدرها متران ونصف المتر تقريبا، وهذه التي ترتفع ٤٣ مترا على أربع قناطر (عقود) كبيرة تتكئ على أربعة أكتاف ضخمة يطلقون عليها اسم «أرجل الفيل» يبلغ قطر الواحدة منها خمسة أمتار، وتلتف حولها جدران المسجد.

ويحف بالقبة الكبيرة أربعة أنصاف قباب، وقد أضفى استخدام أنصاف القباب حول القبة الكبرى على داخل المبنى، إحساسا بالانطلاق والانسيابية حتى أصبحت الرحابة - وهي ذات منهج وتأثير أخاذ - صفة من صفات المهندس محمد آغا، استطاع أن يطور أفكار أستاذه العظيم سنان باشا في الجمع بين سلاسة الداخل وجمال المظهر الخارجي، بما نثره حول القبة الكبرى والقباب الصغرى من نوافذ، أحسن صنعها وأتقن عقودها وقدر نسبها وأبعادها، فأصبح المسجد يتلألأ بالضوء من خلال ٢٦٠ نافذة موزعة على خمسة صفوف ومحلاة بالزجاج الملون، حتى ترى المسجد كأنه القصر الذي يتحلى بأبدع الزخارف، خاصة إذا علمنا أن ضوء تلك النوافذ ينسكب على ٢١,٠٤٣ بلاطة خزفية لماعة، تجمع أكثر من خمسين تصميما، منها تصاميم زهور التوليب والقرنفل والفروع النباتية، وهي تغطي الجدران بلونيها الأزرق والأخضر، كما تغطي ثلث كل عمود إلى ارتفاع الممرات. وقد قام على صناعة تلك البلاطات الخزفية المعلم الخزاف حسين، وهي تعتبر من أغنى مجموعات الخزف التي لا تزال في أماكنها، بعد تلك الموجودة في القصر الملكي العثماني طوب قابي سراي.

ومن النماذج التي لا نظير لها في المسجد أيضا، البلاطات الفيروزية اللون ذات الكتابات القرآنية المذهبة التي تزين الجناح السلطاني في المقصورة، وهذه الكتابات من إبداع الخطاط أحمد غباري، وكذا الزخارف المتعددة الألوان الموجودة أسفل تلك الكتابات، وتشغل الزخارف المدهونة كل جزء من أجزاء المبنى، سواء في ذلك الدعائم المصبعة أو القباب.

وقد أضفى لونها الأزرق على المسجد من الداخل إحساسا قويا لسيطرة هذا اللون، مما دفع الناس إلى تسميته بالجامع الأزرق، ونلمح فوق ذلك إبداعات من روائع المهندس المشرف على المسجد محمد آغا الذي هو في الأصل متخصص في الصدف، فيما هنالك تطعيم بالصدف على كل الأبواب ومصاريع النوافذ.

ومن اللافت للنظر في مسجد السلطان أحمد (المسجد الأزرق) في قاعة الصلاة المنبر المتصدر لجدار القبلة مع المحراب المجاور له، وهما من المرمر النفيس، ويمثلان قمة الجمال والإبداع في الزخارف

مسجد السلطان أحمد - المسجد الأزرق

والنقوش المغطية لهما، ويحف بالمحراب شمعدانان كبيران، وتلفت النظر في قاعة الصلاة مقصورة السلطان الواقعة في الزاوية اليسرى من قاعة الصلاة، ولها محراب خاص بها، مزخرف بأعمال الموزاييك، ومطعم بالأحجار الكريمة، وباب تلك المقصورة من نوع فريد يقال له عرق اللؤلؤ، وهو مطعم بأعمال خزفية مكسوة بالذهب. أما الحواجز المرمرية المؤدية إلى المقصورة ففيها من أعمال النحت والنقش ما يمكن أن يضرب به المثل في روعة أعمال الإبداع البشري على صفحات الحجر الأصم.

وأما صحن المسجد، فهو فناء كبير تحيط به أروقة أربعة، فيها صف من البوائك محمول على ٢٦ عمودا من الغرانيت، ولهذه الأعمدة تيجان من الرخام تزخرفها مقرنصات، وتحمل بوائك الأروقة ٣٠ قبة تدور حول صحن المسجد. كما تتوسط صحن المسجد ميضأة سداسية الشكل تقوم على ستة أعمدة رخامية في زواياها الست، وفيها نماذج مميزة من النقش.

ولا تستطيع العين أن تتجاهل منظر المآذن الست المنتشرة في أطراف المسجد: أربعة منها في زوايا قاعة الصلاة، واثنتين في زاويتي صحن المسجد، وهي تشبه السهم الصاعد إلى السماء، أو قلم الرصاص المبري جيدا، وتلك صفة عامة في المآذن العثمانية، وفي كل من المنارات الأربع المحيطة ببيت الصلاة ثلاث شرفات، أو ثلاثة مواقف للمؤذنين، بينما في كل من الاثنتين اللتين في ركني صحن المسجد موقفان أو شرفتان فقط.

المسجد الجديد (يني جامع)

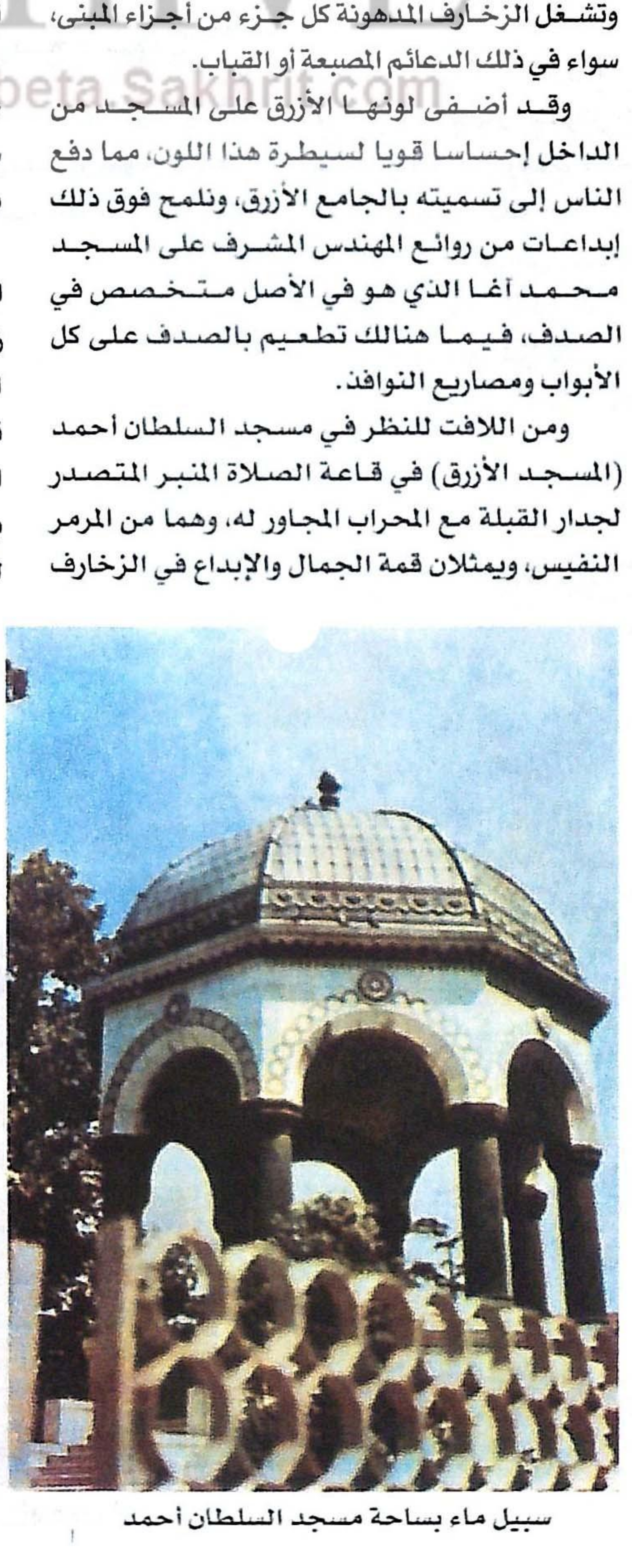
جرى البدء ببناء هذا المسجد في عام ١٥٩٨م بتكليف من السلطانة صفية أم السلطان محمد الثالث وزوجة السلطان مراد الثالث للمعماري داود آغا، لكن وفاة داود آغا بعد عام واحد من البدء في بناء المسجد حالت دون استكماله ليتوقف العمل به لمدة ستين عاما. ولم يُستأنف العمل إلا عام ١٦٦١ برعاية السلطانة خديجة أم محمد الرابع، وجرى الانتهاء من بنائه كاملا عام ١٦٦٣، على يد المعماري مصطفى آغا، أي بعد ٦٥ عاما كاملة من البدء في بنائه.

ويلوح يني جامع على الميناء في إيمينونو مرحبا بالقوارب والسياح القادمين إلى المدينة القديمة. وتعد قبابه وأقواسه الجميلة ملاذا لمئات الحمام الذي يستوطن هذا المكان، ويزين القرميد الرائع ما كان فيما مضى شرفة السلطان. وقد تمثلت في الجامع الجديد كل مظاهر الفنون المعمارية التي سادت في القرنين السابع عشر والثامن عشر في تركيا.

وقد كرر شيخ المعماريين مصطفى آغا في بناء القبة، الأسلوب المستخدم نفسه في بناء قبة مسجد السلطان أحمد الذي نفذه الفنان الصداف محمد آغا. وقد ظهرت هذه القبة الرئيسية بشكل واضح، وبرزت في شكل سيادي على سائر عناصر المبنى، حيث كان ارتفاع أنصاف القباب من حولها أقل من ارتفاعها.

وتبرز الدعائم الأربع التي تحمل القبة الرئيسية، ممثلة في الأبراج الخارجية المثمنة وأغطيتها ذات الفصوص. وللمسجد مئذنتان، ولكل واحدة ثلاثة مدارات أو مطافات للمؤذن، ويدور مع صحن المسجد صف من البوائك تغطيها ٢٥ قبة، ويحملها عشرون عمودا، أما الشادروان الذي يتوسط الصحن فعليه قبة تحملها بضعة عقود، ويستشف الزائر من هذا المبنى الحس الفني الرائع الذي يدل عليه اختيار الزخارف الداخلية والعقود الصغيرة والكبيرة المنسقة في الواجهة الجانبية ذات الطابقين، وصنجات العقود الموجودة بالصحن، والمصنوعة من لونين مختلفين من الحجر، والأعمدة الحجرية الملونة الرقيقة التي تزين الشادروان.

وتعد الاستراحة السلطانية الملاصقة لجدران المسجد والمتصلة بمقصورته، واحدة من أكثر مباني الاستراحات أصالة وكلاسيكية بعد الاستراحة الخزفية في «طوب قابي سراي». ويجري الوصول إلى استراحة يني جامع، بواسطة طريق طويل صاعد يقوم فوق قبو مرتفع عقوده مدببة، وهي تشرف على بحر مرمرة والقرن الذهبي معا، وتقدم لنا زخارفها وبلاطاتها الخزفية الدليل على أن الفنون الزخرفية التقليدية لم تفقد رونقها بعد ◆



سبيل ماء بساحة مسجد السلطان أحمد

أحد نوافذ المسجد الأزرق

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعتبر سوريا من أغنى بلاد العالم بالأبنية الأثرية، التي يجتاز إشعاعها حدودها ليعم باقي أرجاء المعمورة. لذلك فإن الحفاظ على هذه الآثار، لا يهم سوريا التي تملكها فحسب، بل يهم كل الأمم المتمدنة. وقد أكد علماء التاريخ أن الفضل في المقومات الأساسية للحضارة الغربية يعود إلى الشرق، وأن مواطن الحضارة الأولى لا يخرج عن المثلث الحضاري الذي يضم اليمن ووادي النيل، وبلاد ما بين النهرين، وسوريا القديمة، وصولا الى عصر الدولة الاسلامية الذي ازدهرت فيه كل فنون وأشكال العمارة، ومن أبرزها العمارة الدفاعية التي استخدمتها الدولة الحديثة لحماية بلادها.

البوابات الدفاعية في قلعة حلب

بالتطبيق على قلاع وأبواب وأسوار سوريا

فنون العمارة الدفاعية الإسلامية

ياسين صويلح - سوريا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد أعقب هذه العهود الطويلة عصر أعظمها شأنا، وأغناها تراثا وأطولها عمرا، هو العصر العربي الإسلامي الذي غير وجه المنطقة بكاملها، وأن التراث الثقافي والفني والمعماري للإسلام يقدم لنا في كل مكان مأهول أوابد ومنشآت خالدة تعبر عن حضارة أصيلة تجمع بين التضلع المادي والسمو الروحي.

إن العمارة الإسلامية كالحصون والقلاع والأسوار والأبواب والجوامع والمدارس والتكايا التي شيدها المسلمون في هذا القطر، توضح جوانب القضية الإنسانية التي طرحها الإسلام على البشرية، وناضل المسلمون من أجلها، وجعلوها تشع من خلال الأبنية الدينية ودور العلم، وعبروا عن إدارة الدفاع عنها في أقوى المنشآت العسكرية.

ويتنوع تصميم التحصينات الدفاعية في العمارة الإسلامية تبعا لطبيعة الموقع وأهميته الدفاعية، وكلها يجب أن تتوافر فيها عناصر القوة والمتانة والحماية، وتأمين سبل الدفاع، وتزود هذه التحصينات بفتحات من الأعلى لصب المواد الحارقة علي المهاجمين، وكذلك بفتحات جانبية متطاولة (مزاغل) لرمي السهام ولاستخدامات أخرى. وقد تترافق التحصينات بأبراج جانبية أو متقدمة لحمايتها، كما يمكن أن يلي هذه التحصينات إلى الداخل ممرات متعرجة ومنكسرة لمباغتة العدو المهاجم في حال فتح الأبواب، ومن أمثال هذه التحصينات ما نراه في القلاع والأبواب والقصور الأثرية.

القلاع المحصنة

أ - قلعة حلب: تلك القلعة التي أقبلت عليها الأيام وأدبرت، وكانت في العهد الزنكي والأيوبي، المكان الحصين الذي يضاهي القلاع الصليبية. وقد حصنت مداخل القلعة تحصينا رائعا. وكان تحصين المداخل أعجوبة ذلك الزمان.

ويتكون المدخل من دهليز طويل يضطر الغزاة إلى السير فيه، وهم معرضون من دون ملجأ إلى الأسهم التي تنهال عليهم. وينتهي الدهليز بجدار قوي كانت تتكسر عليه ضربات العدو المغير. أما الباب، فهو يقع إلى الجانب الأيمن من الدهليز، إذا أفلح العدو بالوصول إليه وأراد استعمال الكبش الذي يدك به الحصون، فذلك يتعذر لضيق المكان وطول ساعد الكبش، كما أنه كانت تنهال السوائل المحرقة من الفتحات والمرامي. وهناك فتحة متصلة بالغرفة الدفاعية العلوية، كانت تقذف منها المواد المحرقة على من يتقدم إلى تحت القنطرة، لإنقاذ نفسه من المواد السائلة.

ب - قلعة دمشق: وتعتبر نموذجا لعطاء العمارة الإسلامية. فقد وضعت تصاميمها بحيث تكون مؤهلة لتقديم الخدمات العسكرية على أتم وجه. وباعتبار أن القلعة شيدت على مستوى أرض المدينة، خلافا لما هو معروف في بناء القلاع على قمم الجبال والمرتفعات والثغور، فقد قام المهندسون العرب الذين اشتركوا في تصميم مخططات القلعة، وعوضوا عن فقدان المرتفع الطبيعي بأن خصوها بمزايا دفاعية منيعة ذات شأن عسكري، سواء في قوة البناء أو ارتفاع الأبراج ونتوء الحجارة، وكثرة المرامي واختلاف الرواشن. وأضافوا إليها ميزات استراتيجية أخرى لا تقل أهمية عن وجودها على مكان مرتفع، فشيدوها ضمن زاوية سور دمشق الكبير زيادة في التحصين والقدرة الدفاعية. والقلعة محاطة بخندق يملأ عند الحصار بمياه أحد فروع نهر بردى، ضمانا للحيطة الحربية، وتقوية للعناصر الدفاعية، ويبدو أن الفن المعماري العسكري واضح في تصاميم أبراج القلعة الشاهقة والمميزة بمرامي النبال الكثيرة. فهي تحتوي على ١٢ برجا، ومن أعظم أبراجها برجان مستطيلان، وكل برج مؤلف من ثلاث طبقات، في كل طبقة خمس كرات حجرية ضخمة تستعمل للرمي، وكل سطح من سطوح البرج محاط من أعلاه بشراريف فوقها كرات مستطيلة ومسننة. وفي القلعة تتعدد الممرات الدفاعية، منها الضيق الطويل، ومنها الواسع الذي يؤمن الاتصالات والتحركات السرية بسرعة وسهولة. وعدد طوابق القلعة ثلاثة، شيدت كذلك ليزيد عدد الرماة من الجند عند الدفاع.

قلعة دمشق - الواجهة الشرقية

ج - قلعة الحصن: ويعود تاريخها إلى فترة ما بين القرنين العاشر والسادس عشر الميلاديين وهي أفضل قلعة تمثل فن العمارة العسكرية لتلك الفترة من الزمن، وقد ساعد على ذلك موقعها المميز. فهي تتربع على أعلى القمم الجنوبية للجبال الساحلية السورية في منطقة وعرة شديدة الانحدار من الجوانب، ومحاطة بأودية سحيقة، وقد أسهمت هذه الطبيعة في جعل القلعة منيعة وصعبة الاقتحام.

والقلعة تمتد على مساحة ثلاثة هكتارات، ولها ١٣ برجا وأطوالها ٢٤٠م من الشمال إلى الجنوب، و١٧٢٠م من الشرق إلى الغرب، وهي تتألف من حصن داخلي قائم بذاته، محاط بخندق دفاعي، وله بوابة رئيسية تتصل بباب القلعة الخارجي بوساطة دهليز ينحدر تدريجيا حتى الباب. وله أيضا ثلاثة أبواب أخرى مفتوحة على الخندق، وأبراج عالية ذات طوابق مدعمة بجدران سميكة. وهذا الحصن يبدو شامخا، وهو يبدو كطابق ثان في وسط الحصن الخارجي، الذي يعد بدوره حصنا قائما بذاته، وسورا للحصن الداخلي. ويتألف من ١٣ برجا يحيط به خندق دفاعي، ويحوي أبوابا عدة، الرئيسي منها يقع في الجبهة الشرقية، وجميع الأبواب مرفوعة على جسور معلقة تتصل بسراديب ضيقة تؤدي إلى الداخل. لكن أبرز أبراج هذا الحصن، هو برج «السلطان قلاوون» الذي شيد سنة ١٢٨٥م، وقد أشارت الوثائق التاريخية إلى أن القلعة كانت تتسع لأربعة آلاف مقاتل مع عتادهم وخيولهم، إضافة إلى مؤن تكفي ما يقارب خمس سنوات، وهذه ترسانة ضخمة جدا بالنسبة إلى قلعة

في ذلك الزمان.

د - قلعة صلاح الدين: وتقع في منطقة اللاذقية على ذروة جبل في مكان حصين. وكان صلاح الدين الأيوبي قد حررها من الصليبيين سنة ٥٨٤ هـ - ١١٨٨م، والقلعة تتميز بوجود الأبواب المحصنة بشكل كبير، حيث يفتح أحد الأبواب إلى الداخل ليمر المرء من خلال ممر جانبي يؤدي إلى القلعة، ومن الخارج هناك مكان لباب منزلق من الأعلى إلى الأسفل، وفوقه فتحة لصب المواد الحارقة، وقد كان لهذه القلعة مدخل آخر يمكن الوصول إليه عبر جسر قائم على خندق عميق حفر في صخور الجبل، ويتوسط الخندق عمود مرتفع يرتكز عليه الجسر، ولا يزال العمود باقيا، أما الباب والجسر فلم يبق منهما شيء.

هـ - قلعة المرقب: وتقوم على رابية ضخمة تشرف على بانياس والطريق الساحلي. وكان السلطان قلاوون قد حررها من الصليبيين سنة ٦٨٤ هـ - ١٢٨٥م، فهي تتميز باتساعها، وبسورها المزدوج. وأما المدخل فيصعد إليه بطريق ضيق ثم ببرج عريض له واجهة بازلتية، وهو يؤدي إلى بهو كبير ثم إلى ممرات جانبية، وللمدخل باب خشبي متين لا يزال محافظا على شكله القديم.

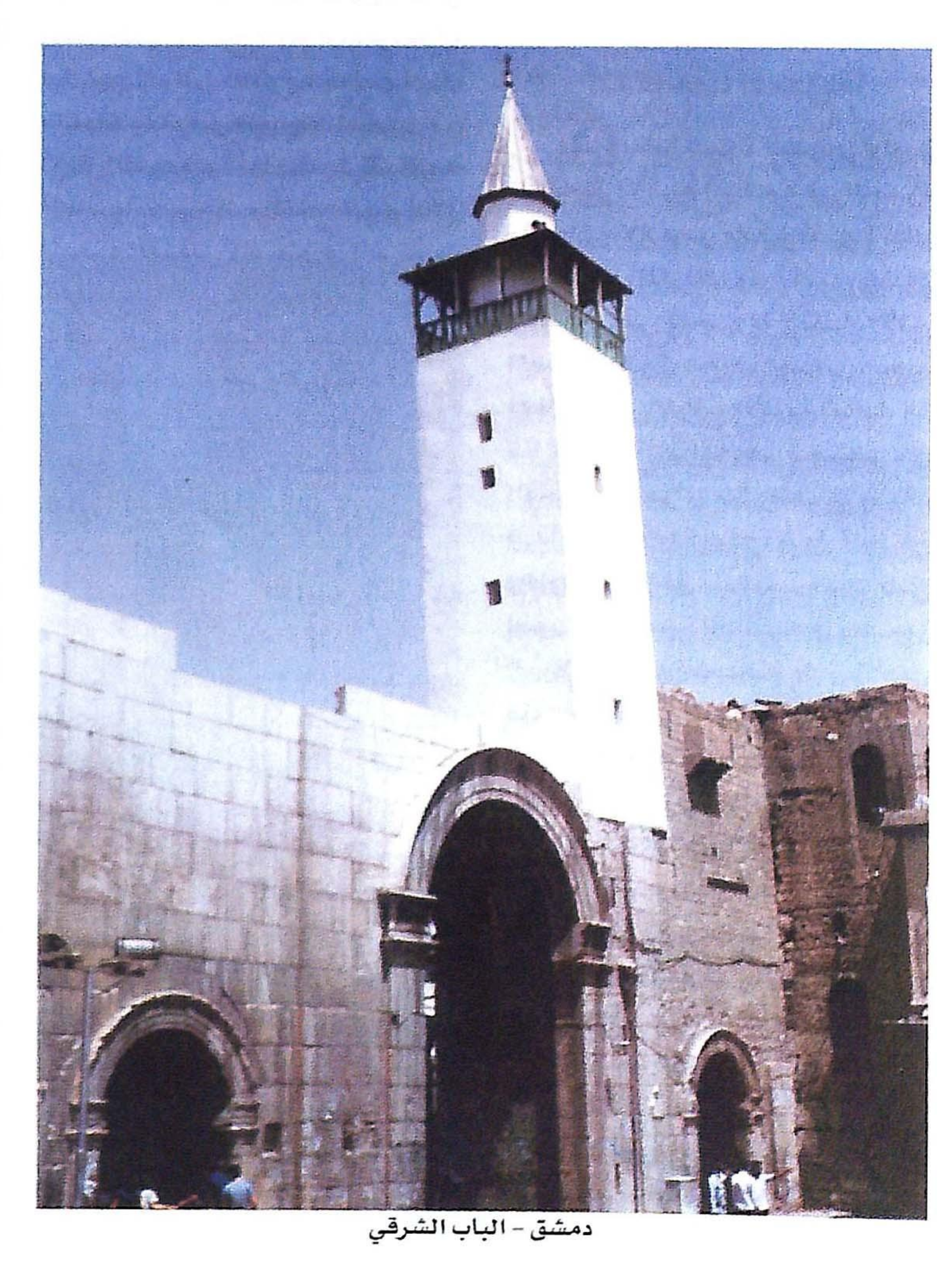
الأبواب والأسوار المحصنة: وإذا ما انتقلنا من القلاع إلى الأبواب المحصنة، التي لا يزال بعضها قائما، أو توجد بقايا منه، نجد «أبواب دمشق» التي لعبت دورا مهما في حماية المدينة من الداخل. إذ يتعذر الدخول إليها عندما تغلق هذه الأبواب. وقد اهتم بهذه الأبواب الملك العادل نور الدين زنكي الملقب بـ «الشهيد»، الذي دخل دمشق عام ١١٥٤م. فأقام المآذن على تلك الأبواب، وجعل لكل باب سوقا صغيرا فيه حوانيت مملوءة بالبضائع، فإذا ما تعرضت المدينة لهجوم مفاجئ أو حصار، أغلقت هذه الأبواب، واكتفى السكان بشراء حاجياتهم من الأسواق المخصصة لهذه الغاية. ومن أهم هذه الأبواب:

الباب الشرقي: وهو يقع في الجبهة الشرقية من مدينة دمشق، وتعود شهرة هذا الباب إلى أيام الفتح العربي الإسلامي لدمشق، ففي عام ١٤هـ طرقت جحافل المسلمين أبواب دمشق بقيادة خالد بن الوليد، الذي نزل على هذا الباب بعد أن نصب خيامه بالقرب منه في موضع مسجد الشيخ رسلان، حيث ما زال إلى اليوم فسحة سماوية مسورة تعرف بمسجد خالد. وهذا الباب يتألف من ثلاثة أقواس: أكبرها الأوسط الذي كان يستخدم لمرور الداخلين إلى المدينة، والآخر لمرور الخارجين منها. ثم سد القوس الأوسط، ومع مرور الزمن، اختفت أجزاء هذا الباب حتى جرى الكشف عنه منذ فترة، فرممته المديرية العامة للآثار والمتاحف وأعادته إلى ما كان عليه.

باب السلام: وهو يقع في الجهة الشمالية من مدينة دمشق، أطلق عليه الاسم تفاؤلا لأن القتال من ناحيته كان غير ممكن لكثرة الأشجار والأنهار التي تقع بجانبه. ويتكون في الأعلى من عقد نصف دائري مصمت قائم على عتبة مستوية فوق الباب، مأخوذة من عمود روماني، ويشبهه من حيث الواجهة باب توما ذو الأصل الروماني، الذي أعاد بناءه الملك الناصر داوود، ثم رممته مديرية الآثار والمتاحف.

باب الجابية: يقع هذا الباب في الجهة الغربية من دمشق، وهو بناء ذو أصل روماني أطلق عليه الاسم، لأنه كان يؤدي إلى معسكر للجند، كانوا مكلفين بجباية الضرائب. أعيد بناؤه في أيام الملك العادل نور الدين زنكي سنة ٤٦٠هـ.

قلعة الحصن



دمشق - الباب الشرقي

وقد بني بحجارة ضخمة وفيه ثلاثة أبواب، الأوسط منها كبير، وعلى جانبيه بابان صغيران. وهذا النموذج من الأبواب شاع كثيرا في بناء المداخل قديما وحديثا.

ومن هذا الباب عبر جيش المسلمين بقيادة خالد بن الوليد، وأبو عبيدة بن الجراح لتحرير دمشق. ومن أبواب دمشق باب العمارة وباب كيسان، وباب توما وباب الجنيق والباب الصغير. وتعتبر هذه الأبواب من حيث الحجم أصغر من الأبواب الموجودة في بعض العواصم العربية - كأبواب القاهرة - وتختلف عنها من حيث الهندسة المعمارية.

وإذا ما انتقلنا إلى التحصينات الدفاعية في مدينة حلب، نجد أن هذه المدينة قد طوقت بأسوار منيعة بكاملها من الأحجار القوية. وكان لها أبواب منيعة بأعداد كبيرة ترتكز على قسم من الأسوار التي كانت تحيط حلب بشكل مربع، وقد توسعت المدينة وأضيف إليها أسوار وأبواب أخرى في العهود الزنكية والأيوبية، وما زال البعض من تلك الأسوار محفوظا بصورة جيدة في معظم أقسامه. وهي شبيهة بأسوار «أورفة» و«بيت المقدس».

وما قوة التحصينات الدفاعية بحلب إلا لحمايتها وحماية العالم الإسلامي بكامله ضد ضربات الأعداء المجاورين لحلب، إذ كانت المدينة الحصن المنيع أمام الروم في الأناضول، ومن ثم أمام الصليبيين في أورفة شمالا، وأنطاكية غربا. وقد كانت قلعة حلب تفصل بين باب الأربعين شمالا، وباب العراق جنوبا، وفي الشمال ينحني السور نحو الغرب، حيث باب النصر، وهذا الباب يكاد يكون محفوظا بكامله. ثم يتجه السور حتى قرب زاوية، حيث كان باب الفراديس الذي لم يبق له أثر، ثم ينعكس السور باتجاه الجنوب، حيث يأتي باب الفرج الذي لم يبق منه سوى بعض أبراجه.

ثم يأتينا باب الجنان وما زال باقيا منه برج مربع، ثم باب أنطاكية، وهذا الباب محفوظ بصورة جيدة، ويعود قسمه السفلي إلى العهود الأيوبية وما قبلها. وأمام المدخل الأساسي لهذا الباب توجد فتحة بين القوس الأمامي والباب، حيث ينزلق ما يسمى بـ «المشط»، وهو باب مصنوع من الحديد يكون بعد انزلاقه بابا قويا يدعم الباب الأول.

وأخيرا يأتينا «باب السعادة»، وقد اندثر ولم يبق منه شيء. أما من بعد باب السعادة فما زالت توجد أقسام كبرى من السور مبنية من الأحجار الكبيرة القوية وتتخللها أبراج مربعة. ثم ينعرج السور إلى الغرب، حيث يصل إلى باب «قنسرين»، وهو من أقوى وأجمل أبواب حلب. ويتكون من مداخل وأبواب عديدة، وقد هدمه نيقفور فوكاس ورممه سيف الدولة الحمداني، ثم رمم في العهد الأيوبي من قبل الملك الناصر يوسف بن الملك عبدالعزيز.

وتزين أعالي الباب فتحات عديدة لرمي السوائل المحرقة والسهام، وهذا الباب يشكل بمفرده قلعة منيعة ذات أربعة أبواب ومداخل على النحو التالي:

الباب الأول يتجه إلى البر ويتخلله بين قوسه الأمامي والباب، فتحة لزلق المشط. ومن طرفه الغربي عدة مرام للأسهم. ثم ينعطف الباب باتجاه الشرق، وهنا يوجد باب آخر ذو مصراعين ويعلوه فتحة للمشط، ثم باحة مربعة من جانبيها أبراج منها إلى سطح البناء المحصن أيضا. ثم يلي ذلك باب آخر صمم على طراز مثيله الأول بمصراعيه وفتحة المشط، ثم باحة مربعة. وقد كان يعلوها قبة ترتكز على أربع زوايا، وهنا أيضا توجد المرامي العديدة لرمي الأسهم.

وأخيرا يوجد الباب الرابع والأخير وهو متجه إلى المدينة، تعلوه نقوش جميلة من أحجار كانت مرصعة بأحجار سوداء، واتجاه هذا الباب نحو المدينة يكون دفاعا عن الباب حتى ضد المدينة نفسها، لأن باب «قنسرين» يشكل قلعة قوية تحمي المدينة والسور، ولا غرابة في ذلك لأن باب قنسرين عند بنائه جعل له أمكنة للراحة وطواحين ومخابز وكل ما تتطلبه الإقامة الطويلة فيه أثناء حصاره، وإذا تمكن العدو من فتح المدينة من غير مكان لا يمكنه اقتحام باب قنسرين حتى ولا من داخل المدينة. إذن يوجد الباب الرابع المتجه نحو المدينة الذي يعتبر الحصن الحصين الذي يقوم بصد أي ضربة توجه إلى المدينة.

القصور المحصنة

ومن أمثال القصور المحصنة ما نجده في «قصر الحير» المقام في الصحراء على بعد ٦٠ ميلا إلى الشمال الشرقي من مدينة تدمر الأثرية. وقد بنى هذا القصر الخليفة الأموي هشام بن عبدالملك سنة ١١٠ هـ) وهو يتألف من بناءين محصنين على شكل مربع تقريبا وعلى جانبيهما أبراج نصف دائرية. والقصر الشرقي منهما هو الأصغر والغربي هو الأكبر. ويوجد بين القصرين برج مربع يقوم بمهمتين: الأولى للتجسس على من يهاجم القصر، والثانية للدعوة إلى الصلاة أي كمئذنة، كما أن تخطيط كل من القصرين على شكل رباعي مبني بالحجر، ويحيط بكل منهما أبراج دائرية لها «مزاغل» للدفاع عن القصر، والمدخل يتوسط برجين نصف دائريين تعلو كلا منهما غرفة بها «مزاغل»، كما أن المدخل عبارة عن بوابة حديدية تنزلق بين تجويفين، وتعلو المدخل سقاطة بأرضيتها فتحة لإلقاء الزيت المغلي أو المواد الكاوية على كل من يحاول اقتحام الباب.

كما أن سور القصر به ممر علوي في الثلث الأخير العلوي منه، وينفتح على الخارج بمزاغل عبارة عن فتحات مستطيلة ضيقة ورأسية تلقى منها السهام للدفاع عن القصر.

تلك كانت وقفات تشهد على عظمة العمارة الحربية في العصر الإسلامي، وما ذكر ليس سوى غيض من فيض. فالمباني الإسلامية تنتشر في كل أرجاء العالم الإسلامي. وعلى رغم أن الغزاة والطامعين حاولوا تخريبها على مر العصور، فإنها ظلت شامخة تتحدى الغزو وعاديات الأيام ◆

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يضم أكثر من ١٠٠ ألف قطعة أثرية

المتحف الكبير.. متحف لكل الدنيا

د. نبيل سليم - مصر

المتحف القبطي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحتفل مصر بمرور العام الثاني بعد المائة على افتتاح المتحف المصري بالقاهرة، الذي يضم بين جوانحه الكنوز الأثرية التي خلفتها الحضارات المتعاقبة على أرض الكنانة، وبهذه المناسبة فتح المتحف أبواب مخازنه، وأفصح عن الكنوز المخبأة، وعرض بعضا منها في معرض اختير له عنوان «كنوز المتحف المصري الخفية»، وأقيم بين جنباته وداخل أروقته، حيث عُرضت لأول مرة قطع مهمة استخرجت من أغنى المواقع الأثرية في مصر، كان ضمنها تلك المراكب الجنائزية رائعة التصميم التي يعود تاريخها إلى الملك «توت عنخ آمون»، هذا الفرعون المعجزة الذي نجحت التكنولوجيا الحديثة في التعرف على شكله الحقيقي، وكل شيء عن حياته في مرضه وأكله وشرابه وتكوينه الجسماني، والتسلسل التاريخي لحياته فلم يعد مجرد مومياء، أو «جثة هامدة» معروضة في نافذة زجاجية... هذا الأمر حدا الحكومة المصرية على أن تعمل جاهدة على إنشاء أضخم متاحف الدنيا «متحف النيل الكبير» الذي سيمتد بطول النهر المائي، على طريق إسفلتي مواز له، وسوف يعمل على استيعاب آثار مصر كلها، فالنيل المائي هو الذي أوجد الحضارة على ضفتيه، أما النيل الأسود الإسفلتي الجديد فسيمتد من أول محافظة الجيزة حتى آخر حدود محافظة أسوان، وسوف يحقق التواصل بين تلك الحضارات المتعاقبة.

إن هذا المفهوم الجديد، والرؤى التكنولوجية الحديثة لفراعنة مصر، سيكشفان الكثير من الغموض حولهم، وستصحح مفاهيم كثيرة خاطئة، وشائعة، وستظهر حقيقة مهمة قد لا يعرفها الكثيرون، فسوف يعرف الناس أجمعون أن لقب فرعون، ليس معناه «الفرعنة» وليس هو «المفرعن» كما هو شائع الآن في العامية المصرية، بل هو «التطوير» في الفكر والثقافة والتنوير، وسوف يظهر أيضا أنه ليس من يسكن البيت العظيم.. ففي قلب ميدان التحرير في مدينة قاهرة المعز لدين الله الفاطمي، حيث الحركة المرورية لا تنقطع ولا تخف، يقبع ويرتفع مبنى ضخم، مشيد بشكل رائع داخل حديقة، يميل لون جدرانه إلى اللون الأحمر الداكن، يحتوي على أغرب وأغنى مجموعة من الآثار الفرعونية في العالم أجمع، بدءا من التماثيل العملاقة، وانتهاء بالأحجبة والأحراز والجعارين، التي كانت متداولة في تلك العهود السحيقة من تاريخ الحضارة المصرية القديمة، ويحوي هذا المتحف بين جنباته حوالي ١٤٠ ألف قطعة معروضة في قاعاته الفسيحة، إضافة إلى عدد مماثل محفوظ داخل المخازن الأثرية تحت أرض مصر بطولها وعرضها.

يحتل المتحف المصري الحالي المركز الخامس بين المتاحف المصرية من حيث تاريخ الإنشاء، فقد سبقه إلى المقدمة متحف أنشئ في حديقة الأزبكية عام ١٨٣٥، بهدف عرض وتخزين الهدايا القيمة والمنح الثمينة التي يهبها الضيوف من ذوي المقامات الرفيعة، وقد تعرض معظم تلك المعروضات للنهب والسرقة، ونقل ما تبقى منها إلى غرفة في مبنى وزارة التربية والتعليم العام في القلعة قبل إهدائها بالكامل إلى «ماكسيمليان» أرشيدوف أو ملك النمسا في عام ١٨٥٥، وبسرعة جمَع عامل المصريات الفرنسي «أوجست ماريوت» - الذي أصبح فيما بعد مديرا لأعمال التنقيب عن الآثار المصرية من العام نفسه - مجموعة جديدة ونقلها إلى منطقة بولاق، إلا أنها أتلفت بالكامل وبشكل لا يمكن مداواته، وذلك بفعل فيضان عنيف للنيل - أو النهر لأن كلمة النيل تعني النهر، ومن الخطأ أن يقال نهر النيل، فكأننا نقول نهر النهر، النيل النيل - اجتاح القاهرة عام ١٨٧٨، ومن ثم كان يجب الانتظار حتى عام ١٨٩٠ إلى حين الانتهاء من بناء ملحق بأحد قصور الخديوي إسماعيل في منطقة الجيزة، ونقل مجموعات متحف بولاق الأثرية إليه، بعد ذلك قررت الحكومة المصرية - تفاديا لمشكلة النقل المتكرر للآثار - بناء متحف لتلك الآثار يكون جديرا بتلك التسمية، وقدم للحكومة ٧٣ مشروعا دوليا، اقترح معظمها بناء متحف يستوحي نموذجه المعماري من الآثار الفرعونية، واختارت الحكومة المصرية حينذاك، التصميم الذي قدمه المهندس المعماري الفرنسي مارسيل دورنيون وكان نموذجا معماريا يجمع بين الخطوط التقليدية والحديثة، تستخدم في بنائه أحدث تقنيات البناء التي تقوم على الخرسانة المسلحة، واختيرت شركة البناء الإيطالية «جاروزو زافراني» لتنفيذ المشروع.

لقد وضع حجر الأساس للمتحف في الأول من أبريل عام ١٨٩٧، وافتتح رسميا في نوفمبر ١٩٠٢، ومنذ ذلك التاريخ وحتى اليوم، عدلت أوضاع القطع الأثرية في المئات من قاعات العرض التي يحتوي عليها المتحف عشرات المرات، وذلك تبعا للاكتشافات الأثرية الجديدة والتوسعات الكبيرة في المعروضات، كما حدث بعد اكتشاف كنز الملك توت عنخ آمون، الذي وصل إلى المتحف عام ١٩٢٣، وعلى الرغم من أن مصر تمتلك ثروة أثرية لا تنفد، فإن هذه الثروة تتعرض بقوة للإتلاف بسبب الهجوم الكاسح والمستمر، الذي تشنه عليها البعثات السياحية الحاشدة، فلهذا السبب بدأ عالم الآثار المصري د. زاهي حواس، يقرع أجراس الخطر، منذرا ومحذرا من أنه إذا استمرت الأمور على هذا المنوال فسوف تفنى الآثار المصرية تماما في غضون الخمسين عاما المقبلة، كما أنه يطالب بتنفيذ خطة طوارئ تتمثل في البدء فورا في هدم النظم التي تدار بها المواقع الأثرية من جذورها، كما يجب إعادة تخطيط وتنظيم الفراغات التي تفصل بين التماثيل والآثار المختلفة، بشكل يساعد على امتصاص الحشود السياحية بصورة أفضل، وكذلك تعديل آلية بيع التذاكر، وتصميم مواقف كافية للسيارات وسيارات الأجرة، وبناء أماكن للتسوق، تتضمن مطاعم ومقاهي ومتاجر، حتى لا يترك السياح عرضة للتعامل مع التجار غير المرخصين، ويقول «من البديهي كذلك أن تتضمن خطة الطوارئ عملية تقنين للنزهات بالخيول، أو على ظهور الجمال حول المواقع الأثرية وليس بداخلها كما هو حاصل الآن.

صحوة تطويرية للمتاحف المصرية

لقد أعطت خطط الطوارئ أولوية للمناطق الأثرية الواقعة في الجيزة وأسوان والأقصر، وإدفو، تليها تلك الواقعة في الكرنك، وكوم أمبو، ودندرة وتانيس، وفي محاولة لإنقاذ الآثار المصرية يقول د. زاهي حواس «يجب إغلاق بعض المواقع الأثرية تماما، إذا كنا لا نريد أن نراها وهي تختفي من الوجود على مرأى منا ومسمع، وسوف نبدأ هذه الخطة بمنع دخول السياح والزوار إلى داخل مقبرة توت عنخ آمون. وبدلا من ذلك سيكون بمقدور السائحين زيارة نسخة طبق الأصل منها ستبنى بجوار المقبرة الأصلية، وهناك آلية بدأنا نتبعها منذ بضع سنوات في وادي الملوك للحفاظ على محتويات المقابر الأثرية، تتمثل في فتح ١٢ مقبرة فقط للجمهور في المرة الواحدة من أصل ٧٢ يتضمنها الموقع الأثري هناك، وذلك بالتبادل مع المقابر الأخرى. وقد طبقت آلية التعاقب هذه في العديد من المواقع الأثرية، لأنها تعد الطريقة الوحيدة لإبطاء عجلة التلف الذي يمكن أن يصيب هذه الآثار الشامخة العظيمة. ويعطي الدكتور زاهي حواس الأولوية

لعملية الحفاظ على الآثار التي اكتشفت وترميمها، ثم تلتها عمليات التنقيب الجديدة، كما أنه ينوي، من خلال خطة الإنقاذ الجديدة، إرسال فرق من علماء المصريات إلى منطقة دلتا النيل، وإلى المناطق الصحراوية، ويقول «لن يكون في مقدورنا من الآن فصاعدا إنشاء ورش للتنقيب في صعيد مصر، تلك المنطقة التي أخرجت لنا زخما من الكنوز، التي فضلها الباحثون عن الآثار على حساب بعض المناطق الأخرى، مثل الدلتا والمناطق الصحراوية، لذلك من الضروري تنظيم بعثات تنقيب دورية في هذه المناطق، خاصة أن آثار منطقة الدلتا تعتبر معرضة للتلف، نظرا إلى تقلبات الجو وارتفاع مستوى المياه الجوفية في طبقات الأرض، لذا يجدر بنا أن نقبل على دراستها وتوثيقها قبل فوات الأوان. ومن المنتظر أن يؤدي هذا التحذير إلى تشجيع المتخصصين، الذين يعرفون هذه المنطقة جيدا على المضي قدما لتنفيذ هذه المهمة، فقد بدأت هذه المنطقة في الكشف عن كنوزها الأثرية التي تضاهي في روعتها وقيمتها «كنوز توت عنخ آمون»، متمثلة في أدوات ولوازم التحنيط والدفن أيام الفراعنة، والحلي الذهبية، والنقود، والأحجار نصف الكريمة، التي تركها ملوك الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين، والتي اكتشفت عام ١٩٣٩م.

هذا وقد نظم د. زاهي حواس حملة واسعة لترميم المتاحف المصرية الكائنة في الأقاليم، بهدف تحديثها وتوسيعها لتشمل الآثار المتراكمة، التي كانت ثمرة لمحاولات التنقيب المحلية، والتي تتكدس حتى الآن في مخازن متحف القاهرة، ويتمنى أن يجري إحياء بعض المناطق السياحية الفريدة مثل جبانة بلدة «تل العمارنة»، الواقعة في مصر الوسطى، وقد افتتح أخيرا متحف «أتون، المخصص لإله الشمس الذي كان يمجده الملك «إخناتون»، والواقع في مدينة المنيا بصعيد مصر، لعرض المجموعات الفنية العمارنية (نسبة إلى تل العمارنة)، أما المتحف اليوناني الروماني الكائن في مدينة الإسكندرية، فيجري حاليا تجديده بالكامل. أما المتحف المصري فقد جددت دماء إدارته ومنحه حيوية الشباب من خلال تكليف مدير شاب له يدعى د. ممدوح الدماطي «يعمل تحت رئاسته ٤٥ أمين متحف، وبدافع من إخلاصه لمهنته الأصلية كأثري يدرس أيضا التاريخ والحضارة واللغة الهيروغليفية في جامعة عين شمس في القاهرة، وهو يأمل في أن يكون للمتحف المصري دور اجتماعي حيوي يتمثل في تعريف أطفال المدارس بماضيهم الفرعوني المجيد، واطلاعهم على التراث والآثار التي خلفتها الحضارات الغابرة التي ظهرت في بلادهم، وتعليم اللغة الهيروغليفية للهواة، وإنشاء مدرسة لتعليم الشباب فن ترميم القطع الأثرية، ومتحف تجريبي مخصص للمكفوفين، كما يبذل المدير الشاب كل ما في وسعه لتصميم موقع على الشبكة العنكبوتية «الإنترنت» تصنف فيه آثار المتحف بشكل يسهل معه العثور عليها وطلب معلومات عنها، وهذه الخدمة سوف تكون جاهزة في الوقت نفسه الذي سيقام فيه المعرض التذكاري المقبل إن شاء الله.

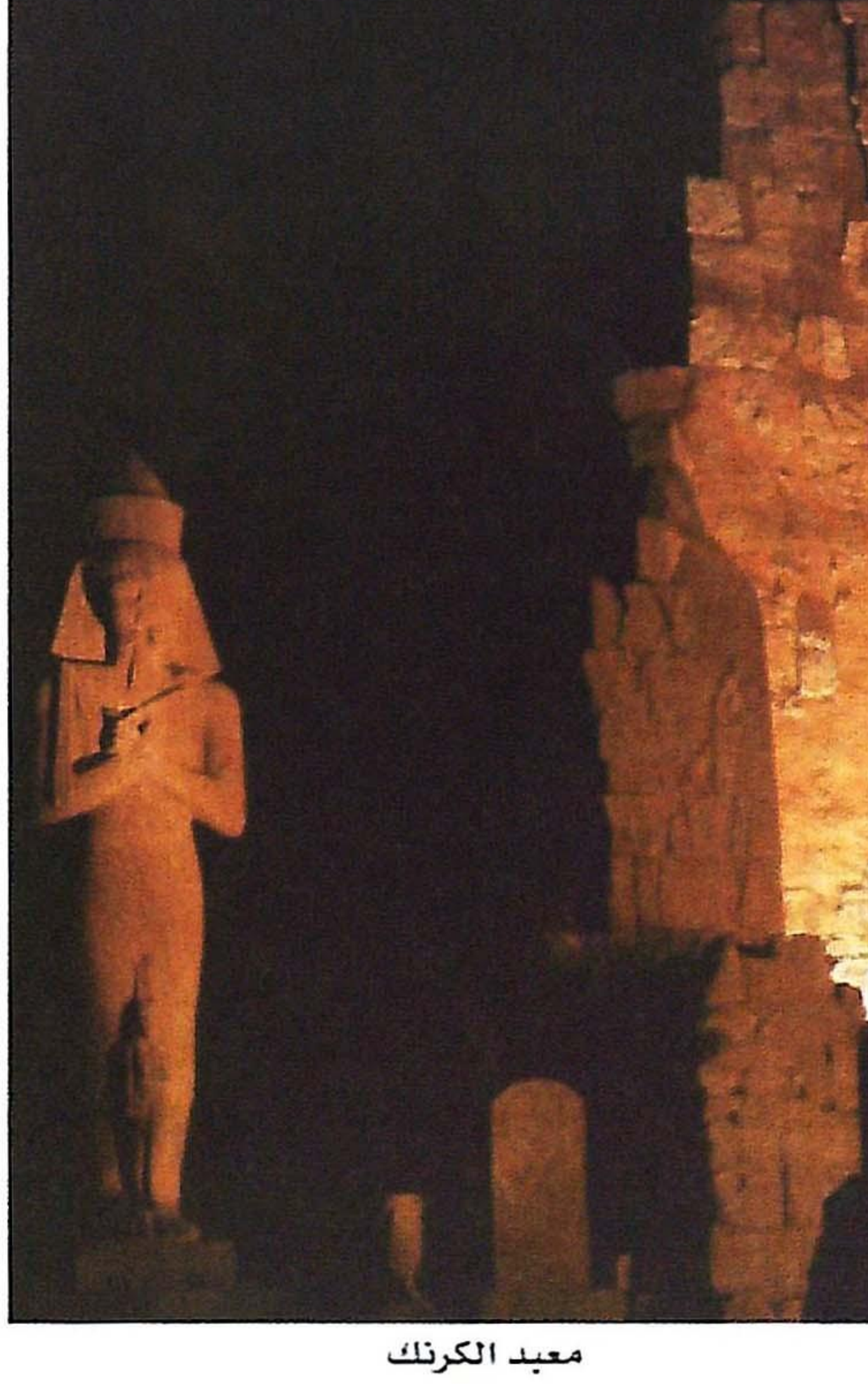
تحفة من الفن القبطي

أما العنصر الشبابي الثاني فهو الدكتورة نادية رئيسة فريق ترميم الآثار التي تكتفي في الوقت الحاضر بالعمل في الممرات الضيقة تحت الأرض، بصحبة فريق المرممات الشابات الذي كونته، حيث يتحركن جيئة وذهابا بين الصناديق والتوابيت المتراصة والأشياء المبعثرة هنا وهناك، كالتماثيل والمسلات المغطاة بالبلاستيك الشفاف أو يصعدن فوق أرفف معدنية مرصوصة على طول الحائط، للوصول إلى مركب خشبي مطلي يعود إلى الملك توت عنخ آمون، أو نموذج من الجص يعود إلى المملكة القديمة لإحدى النساء تطحن الحبوب بالرحى، في حين تقوم د. نادية، بعرض بعض الآثار الفريدة من نوعها أمام الصحافيين والمصورين، من بينها صندوق عجيب من الخشب الخام، متعدد الأدراج يحتوي كل درج على طقم سروج من الذهب والجلد يخص خيول الملك «توت عنخ آمون»، كما تستعرض بكل فخر لوحات «الكنفا» المتهترئة بعد تدعيمها بالنسيج الواحدة تلو الأخرى، وتصور إحداها عملية تدريب الملك على رمي السهام، وتصور الأخرى مشهد صيد في الصحراء، ومشهدا غزليا من الملكة الشابة «عنخ إسينامون»، ومقبض سوط لملك شاب على هيئة رأس شخص آسيوي، وغيرها من الكنوز الأثرية التي سوف تظل مخبأة عن أعين الجمهور لأنها لم تعرض خلال معرض الاحتفال بالعيد المئوي للمتحف.

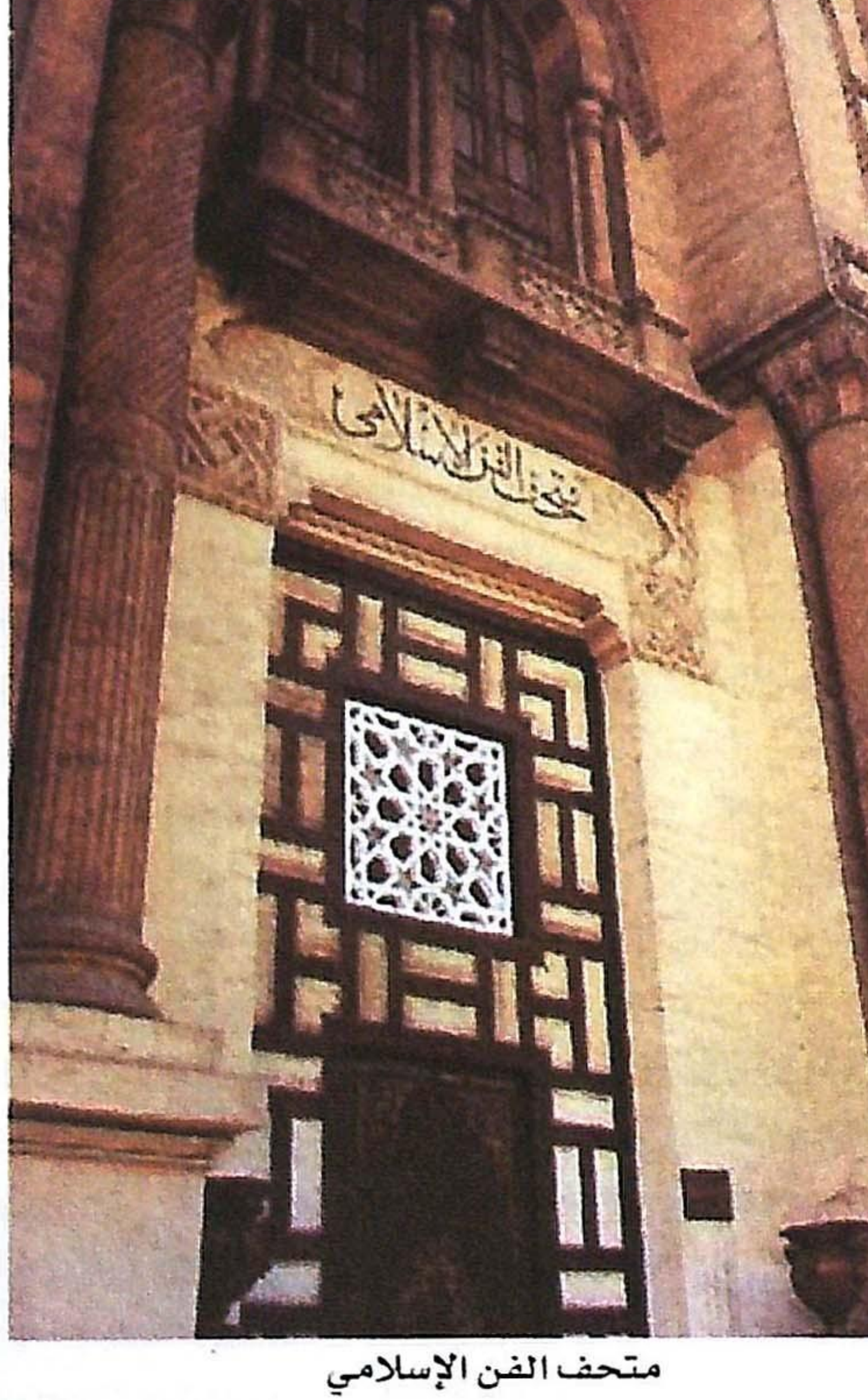
متحف الزمان وعبقرية المكان

ولأنه منذ ثلاثة آلاف عام سابقة على الميلاد بدأت الحضارة على أرض مصر، واستمرت قوية وعظيمة ومتواصلة، وقبيل نهاية الألف الثالث قبل الميلاد سقطت الحضارة المصرية القديمة، وقامت على أرض مصر حضارات أخرى وافدة، وإذا كان ملوكها من أصل أجنبي، فإن الحضارة كانت دائما بأيدي المصريين، وهكذا تعددت وتعاقبت على أرض مصر الحضارات، وتركت آثارها وتراثها ابتداء من عصور ما قبل التاريخ، مرورا بالعصور الفرعونية والبطلمية والرومانية والقبطية ثم الإسلامية، وانتهاء بالعصر الحديث، وفي الوقت نفسه عانت مصر الاحتلال الأجنبي الغاشم، مما عرض آثارنا للنهب والسلب والسرقة، فمثلا كشفت دراسة للمجلس القومي للخدمات والتنمية الاجتماعية أن إسرائيل قامت بحفائر في مناطق متعددة من سيناء أثناء فترة الاحتلال من عام ٦٧ وحتى عام ٧٣، حيث سطت على أكثر من ٦٠ موقعا أثريا بواسطة بعثات التنقيب، وقامت بعمليات نهب ضخمة للآثار المصرية، حتى وصل عدد القطع الأثرية المسروقة إلى عدة آلاف، وأشارت الدراسة إلى أنه من المناطق التي تعرضت للسرقة «قلعة الفرما»، ومعبد «سرابيت الخادم»، ومناطق الشيخ زويد ورفح وغيرها، وأن بعض آثار تلك المناطق معروضة حاليا بجامعة «بن جوريون»، بالإضافة إلى بيع إسرائيل لعدد من هذه الآثار إلى بعض متاحف العالم، ومنها متحف سيدني باستراليا، مشيرة إلى أن إسرائيل تتجاهل جميع الطلبات التي قدمتها مصر لاستعادة هذه الآثار المسروقة، وتتهرب من اتخاذ الإجراءات لردها، وطالبت الدراسة السلطات المصرية بالاستمرار في طلب هذه الآثار المسروقة عن طريق استخدام جميع الوسائل الدبلوماسية وعلى أعلى مستوى ممكن، لمحاولة استرداد ما سلب من تراثنا قبل إقرار اتفاقية اليونسكو عام ١٩٧٠، التي تنص على منع تصدير واستيراد ونقل الممتلكات الثقافية، والعمل على تنفيذ هذه الاتفاقية بعد دراستها والاستفادة من أسسها وأحكامها.

ولأن أغلى ما تملكه مصر هو آثارها، فقد واجهت هذه الظواهر بالتشريعات والاتفاقات الدولية، وإن كانت هذه القوانين في حاجة ماسة إلى إعادة النظر في سد الثغرات التي تتسلل منها كنوز مصر، لأنه وفقا لاتفاقية اليونسكو، فإن تكلفة استرداد الأثر غالية أو مرتفعة جدا، لهذا تطالب المجالس القومية المتخصصة بتعديل قانون حماية الآثار لأن عقوبة السجن ٣ سنوات لا تكفي في مثل هذه الجريمة التي ترقى إلى جناية الخيانة العظمى، وبات من الملح التفكير في إبداع وسائل غير تقليدية لعرض هذه الكنوز واستخراجها من المخازن، وهي تقدر بعشرات الآلاف، لذا كانت البداية في حسم اختيار موقع المتحف الكبير الذي سيصبح بحق متحف القرن، والذي سيزيح التراب والإهمال عن آثارنا وإعادة اكتشافها لأنها أغلى ما تملكه مصر بل العالم كله، فهي شاهدة على الإنسانية جمعاء. ومن أجل هذا جرى الاتفاق على إنشاء أكبر متحف في العالم في منطقة قريبة من أهرامات الجيزة عند الكيلو ٤,٥ في طريق مصر إسكندرية الصحراوي، على مساحة تقدر بخمسين هكتارا، وقد بدئ في إنشائه منذ العام الماضي



معبد الكرنك



متحف الفن الإسلامي

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

وسوف تصل تكلفته مبدئيا إلى ٤٠٠ مليون يورو، وسيضم هذا المتحف الجديد أو «متحف الدنيا» - كما يحب أن يسميه وزير الثقافة المصري، الفنان فاروق حسني - أهم المعروضات الموجودة في المتحف الحالي، خاصة نجم المعروضات - الذي سوف يظل من دون شك - الفرعون توت عنخ آمون، إضافة إلى القطع التي يتكون منها كنزه الخاص، والتي يصل عددها إلى ٣٥٠٠ قطعة.

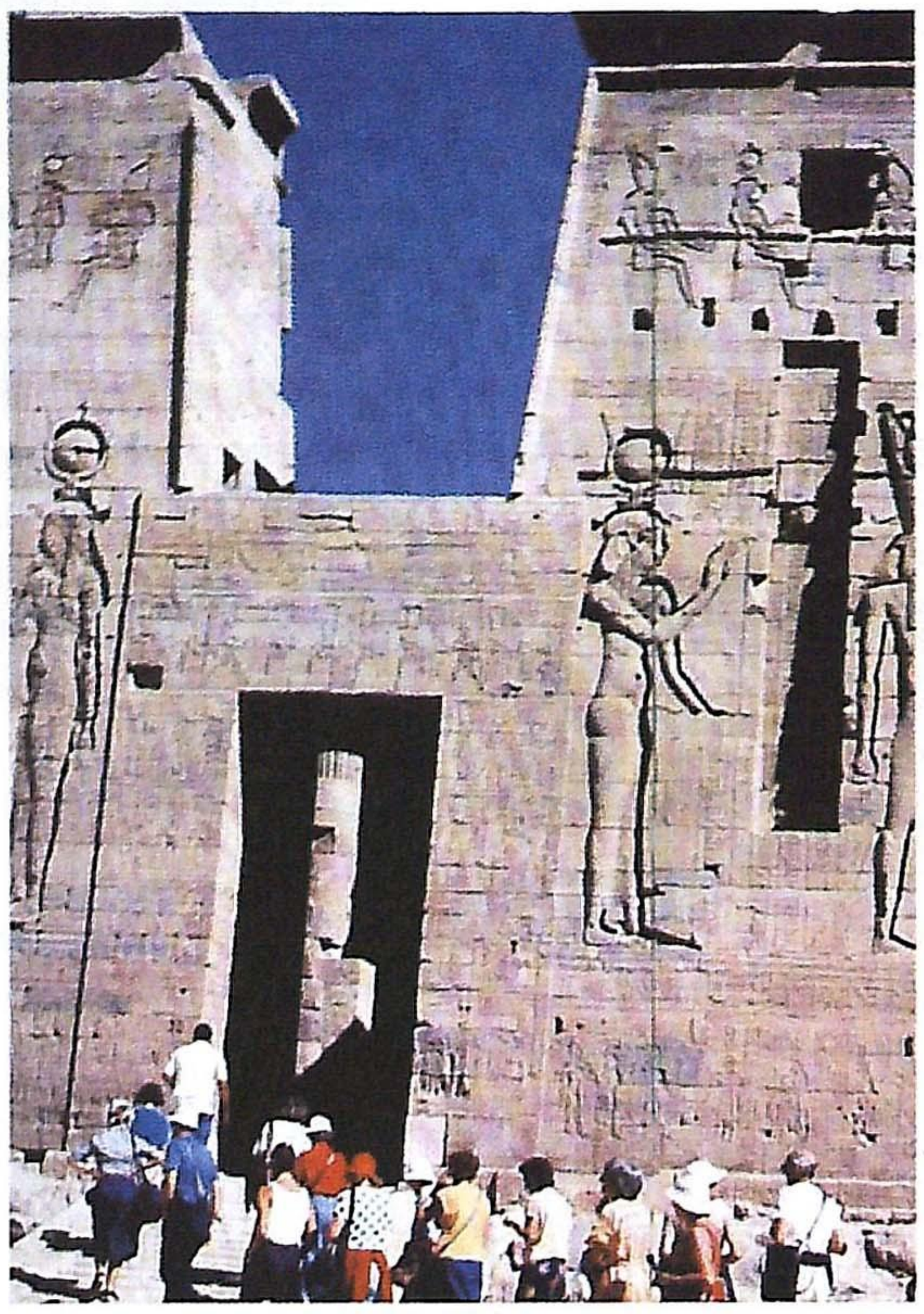
وعلى رغم الخلافات الكثيرة التي ثارت حول اختيار الموقع الجديد لمتحف الدنيا، فقد حسمت تلك الخلافات نهائيا، واختير الموقع على حدود هضبة الأهرامات، ونتيجة للتطور في وسائل المواصلات والطرق، فإن الاتجاه الحديث لاختيار موقع أي متحف هو توفير موقع بعيد عن وسط المدن (أي غير مركزي) حيث يوفر هذا الاتجاه العديد من المزايا، وقد ظلت منطقة حافة الهضبة الغربية الممتدة من هضبة أهرامات الجيزة إلى مدخل جنوب الأهرام عبر التاريخ الفرعوني - خاصة في الدول القديمة - منطقة نموذجية، فقامت عليها الصروح الفرعونية التي صمدت لآلاف السنين، وذلك لتميز هذه المنطقة - على حد قول المفكر المصري العبقري والفذ الدكتور جمال حمدان - بعبقرية المكان، فهي تمثل شرفة مرتفعة تطل على الوادي الأخضر الذي يتوسط النيل العظيم، وتمكن الناظر من أن يمتد ببصره حتى الهضبة الشرقية على الجانب الشرقي للوادي. ومما يجذب النظر بشدة أن هضبة الأهرامات - حيث توجد أهرام الجيزة الثلاثة - كانت تمثل الحد الشرقي للصروح الفرعونية ولا يوجد شمالها أي آثار أخرى، وكأن المصري القديم أدرك بنظرته الثاقبة «عبقرية المكان» الممتد من هذه الهضبة جنوبا وليس شمالا، من هنا كانت أهمية اختيار الموقع جنوبا.. ويتميز الموقع الجديد بأنه يقع إلى الجنوب من هضبة الأهرام في منطقة مرتفعة (حوالي ١٠٠ متر) تتمتع بالعديد من المزايا التي منها:

١- إلقاء نظرة جديدة على أهرامات الجيزة حيث مجال الرؤية من الجنوب إلى الشمال، وتظهر فيه الأهرامات الثلاثة بكامل أحجامها من دون تداخل من استعمالات أخرى، وبذلك يتكامل الموقع الجديد من حيث زيارة المتحف والرحلة السياحية للأهرام.

٢- الموقع الجنوبي يمثل شرفة تطل على الوادي الأخضر من دون أن يعترض مجال الرؤية أي مبان أو إنشاءات كالتي تعترض مجال الرؤية في الموقع شمال الأهرامات (موقع وزارة الثقافة)، حيث امتدت المباني والإنشاءات حتى حافة الهضبة حول طريقي شارع الهرم وشارع فيصل، مما يعوق إلقاء نظرة على الوادي الأخضر.

٣- الطريق المؤدي إلى الموقع المقترح جنوب هضبة الأهرام يمتد عبر طريق القاهرة - الفيوم ثم يتفرع منه إلى الشرق، وهو بذلك يأخذ شكل نصف دائرة تتيح الفرصة للناظر من الدوران حول الأهرامات في اتجاه عكس اتجاه عقارب الساعة، لتلقي نظرة من الشمال ومن الغرب ومن الجنوب ليصل إلى مكان المتحف في الجنوب، ويطل عليه الوادي الأخضر من شرفة الهضبة.

من روائع الفن الفرعوني


معبد فيلة - أسوان

٤- الموقع الشمالي المقترح من وزارة الثقافة لا يتيح هذه النظرة الشاملة، ولكنه يمتد عبر طريق مصر - إسكندرية الصحراوي المزدحم، حيث امتداد الهضبة يسارا والأهرام من خلفه، مخترقا امتدادات عمرانية لا تعطي أي منظر لبانوراما طبيعية تخلب الألباب كتلك التي تتاح للناظر من الموقع المقترح جنوب هضبة الأهرام.

وتعتمد فكرة هذا المشروع على المرونة والشمولية، بحيث يمكن أن تستوعب جميع الآثار المصرية (فرعونية - أفريقية - رومانية)، كما أنها تسمح بالامتداد المستقبلي بالإضافة إلى إمكان الحذف والإضافة في البعد الثالث، مما يوفر المرونة الكافية للتفاعل والتكامل بأي نوع أو حجم للآثار والتقنيات الحديثة، لذا جرى الطرح عالميا لبيوت الخبرة للمشاركة في المسابقة المعمارية للتصميم الداخلي لأماكن وطرق عرض الآثار وأساليب الإضاءة ونوعها (صناعية - طبيعية) والألوان، ومواد التشطيب، ومسارات الحركة طبقا لعدد وحجم الآثار المطلوب عرضها، وتقدمت هيئة الآثار ببيان كامل عن نوعية وأحجام تلك الآثار ونبذة تاريخية عن كل ما يلزم عرضه، الأمر الذي أدى إلى تقليل التكلفة الإجمالية له بمقدار كبير جدا، كما أنه سوف يختصر وقت تنفيذه، حيث يمكن تنفيذ المتحف في فترة زمنية لا تتجاوز ٣٠ شهرا.

العالم يتكاتف لبناء أكبر المتاحف

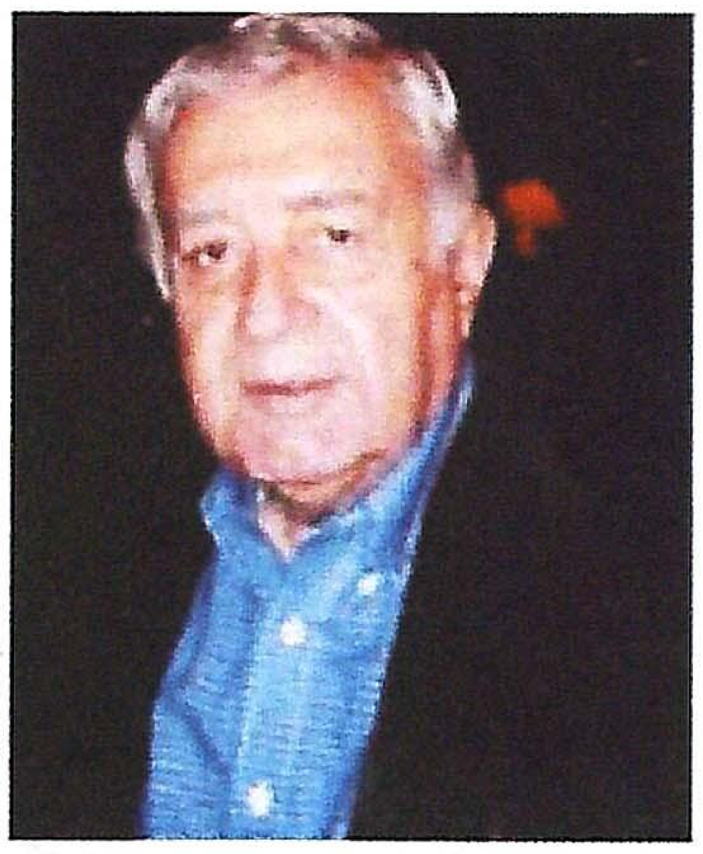
من أجل ذلك زار جيمس ويلنسن رئيس البنك الدولي في القاهرة وموقع العمل للمتحف الكبير من أجل التعرف على أبعاد المشروع، وتأمل هذا الحدث وتقديره لتقرير المنح المالية والفنية التي سيقدمها البنك الدولي لهذا المشروع القومي، وكيف يمكن أن يستخدم نفوذه بالتأثير على الدول المانحة لتتقدم وتتنافس على العطاء والمنح.. وقد ذكرتني تلك الزيارة بكلمات شاعرنا الكبير الراحل صلاح جاهين التي غناها عبدالحليم حافظ أيام بناء السد العالي: «رحنا للبنك اللي بياخد ويدي قالنا ملكوش عندي»، لكن الدنيا تغيرت الآن بعد أن غيرت مصر قدرها، وقدمت هذا المشروع العظيم ومن قبل قدمت مشروع مكتبة الإسكندرية، فجاء البنك إليها ومن بعده سيأتي العالم كله بزواره ووفوده ورؤسائه وخبرائه ليروا مصر على حقيقتها. وسوف تساهم مصر بنصف تكلفة المشروع، ويقدم البنك الدولي جزءا في شكل منح لا ترد، وجزءا في شكل قروض تسدد قيمتها بعد عشرين سنة من إنشاء المتحف، ومقابل فائدة رمزية، لذلك ليس بغريب أن تقول الدراسات الاقتصادية عن مشروع المتحف الكبير إنه سيغطي تكاليفه بعد ١٢ سنة من إنشائه، مما يعطي فرصة للربح خلال ٨ سنوات وبعدها يبدأ المتحف في تسديد قروضه، ولقد رأى رئيس البنك الدولي بانوراما الأهرامات الثلاثة من دون أن يعكر صفو جماله أي تشوه بصري لأن الأرض التي اختيرت لإقامة متحف الدنيا ترتفع عن سطح الشارع ٤٥ مترا، رأى وسمع كيف ولماذا اختير هذا الموقع، فعند بدء التفكير الأول في إقامة هذا المشروع عام ١٩٩٢، لم تكن هذه الأرض هي التي اختيرت بل كانت هناك أرض أخرى جرى التراجع عن تخصيصها نظرا إلى وجود مؤسسة أهلية ترعى الأطفال بها، كما أنها لم تكن ملائمة من الناحية الهندسية، لكن الأرض الجديدة التي سيبنى عليها المتحف الأكبر جاءت باختيار من السيد الرئيس حسني مبارك، عندما طار فوق المنطقة مع فريق العمل، وأشار إلى الموقع الحالي، وبعد ذلك جرى إعداد دراسة الجدوى التي تضمنت ٨ مجلدات، كما جرى إخلاء الأرض من المواقع التي كانت تشغلها مؤسسات مصرية ودفع ٢٠ مليون جنيه تعويضات شاملة لهم.

لقد شكلت الدراسات التي قدمتها مصر لتصميم وتنفيذ هذا المشروع في المسابقة العالمية أكبر عدد منها، تلتها الولايات المتحدة الأمريكية ثم أوروبا ثم الصين، وكلها دراسات مقدمة من بيوت خبرة ذات سمعة طيبة عالميا ومن أكبر خبراء العمارة والهندسة في العالم، ذلك لأن الإبداع ملك للعالم كله وليس وقفا على بيت خبرة محدد، فالمشروع هو متحف الدنيا فعلا، حيث سيضم من آثار الفراعنة ١٠٠ ألف أثر، وستبنى لمجموعة توت عنخ آمون قاعات خاصة بل ستبنى مقبرة مماثلة للمقبرة التي اكتشفت فيها كل حياته، وهذه التفاصيل المهمة تحتاج إلى خبرة جماعية، وهو ما دعا بعض المهندسين المصريين إلى الاشتراك مع بيوت خبرة أجنبية، والتقدم إلى المسابقة، ويجب ألا ننسى كما قال وزير الثقافة المصري إن «الهرم الزجاجي الذي أنشئ في متحف اللوفر في باريس صممه معماري صيني، ومتحف بومبيدو صممه معماري إيطالي»، وقد جاءت كراسة دراسة الجدوى التي جرى إعدادها لشرح المشروع تحفة فنية لأنها ضمت ٨٠ صورة فوتوغرافية لآثار مصر ودراسات عن التربة والمكان والخدمات المطلوبة، حتى أن هذه الكراسة أصبحت مرجعا علميا، وبيعت النسخة بـ ٣٠٠ دولار للكراسة الواحدة، اشتراها ٢٣٠٠ مشترك، إلى جانب تحملهم نفقات البريد التي تبلغ ٥٠ دولارا للكراسة الواحدة، لذلك كانت نسبة المشاركة هي أعلى نسبة مشاركة في العالم منذ قيام المسابقات العالمية سنة ١٩٧٢، فقد وصلت إلى ١٥٥٧ مشروعا، وكان أكبر رقم قبل ذلك هو ٧٨٠ مشروعا في مسابقة «أوبرا باستين»، و٤٠٠ مشروع لمكتبة الإسكندرية، كما قال بذلك السيد محمد غنيم مشرف الجهاز التنفيذي لمشروع متحف الدنيا أو المتحف الكبير، وقال أيضا: إن الرئيس الأمريكي الأسبق جيفرسون قد فاز ببناء البيت الأبيض لأنه كان معماريا من بين ٧ مشروعات فقط قدمت لهذا المشروع أيام الرئيس جورج واشنطن. ومن ناحية أخرى، فإن موقع المتحف الكبير بمشاركة منشآته الترفيهية من مسارح وقاعات عرض سينمائي وعروض لكل الفنون الحية والاستعراضية وما يضمه من حدائق غناء، سيكون قاعدة جذب للسكان، وأيضا فإن اختيار هذا الموقع في منطقة حضارية سيسهم في تطوير ما بها من منشآت أهمها المطار العسكري ليصبح مطارا دوليا، الأمر الذي لقي إقبالا من المؤسسات الدولية لبناء الفنادق والمطاعم، من خلال التخطيط المعماري الذي تقرره لجنة الإشراف في هذه المنطقة.

إن المتحف الكبير أو متحف الدنيا سيضم ١٠٠ ألف أثر ستأتي من جميع مخازن الآثار في مصر لترى النور لأول مرة، منها مجموعة توت عنخ آمون من المتحف المصري التي تمثل وحدها ٣٥٠٠ وحدة أثرية مهمة سيخصص لها أسلوب متميز للعرض، وسوف يضم متحف الدنيا خمسة موضوعات رئيسية هي: مصر والنيل والمملكة والملك في مصر القديمة.. والديانة وعقائد العالم الآخر، والإنسان وإبداعاته والكتابة والمعرفة والعلوم، وحتى يتحقق توفير المعلومات الثقافية حول هذه الموضوعات للزائرين، سيجري تزويد المتحف بكل الأجهزة الإلكترونية التي تسهم في أسلوب العرض بحيث يكون متحفا إلكترونيا ١٠٠في المائة حتى يتشبع نهم الزائر في المعرفة والرؤية الحضارية بعد أن يعيش الرؤية الجمالية للمعروضات الأثرية التي تحكي حياة الحضارة المصرية، كما سيضم المتحف أكبر مكتبة لعلم الآثار المصرية Egyptology، فلا يوجد حتى الآن في أي متحف في العالم أو في جامعة من جامعاته مكتبة متكاملة لعلم الآثار المصرية، وقد أعد تصور كامل لهذه المكتبة من خلال التعاون مع جامعات العالم ومكتباتها مثل مكتبة الكونغرس الأمريكي الشهيرة، الأمر الذي سيحول المتحف إلى أكاديمية علمية أثرية فنية بكل المقاييس نتيجة الاهتمام بجانب العرض الأثري الحي والشائق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو العربي الوحيد الذي استطاع أن يبرع في مكان صار حكرا على مخرجي الغرب، بسيطرة مالية يهودية واضحة المعالم والقسمات، لكن استطاع هو أن يخرج من «هوليوود» بأضخم عملين يذودان عن حياض العروبة والإسلام، هما: «الرسالة» و«عمر المختار»، التقته جريدة «الفنون» لمعرفة آخر مشواره الفني، واستلهام رأيه حول بعض القضايا الفنية المطروحة للنقاش...



مخرج «الرسالة» و«عمر المختار»

مصطفى العقاد: العالمية هي اللغة والتقنية

محمد عبدالشافي محمد - مصر

من فيلم «عمر المختار»

بداية، منذ فيلمي «الرسالة» و«عمر المختار» أين أنت الآن؟

أنا ما زلت في الولايات المتحدة، أقدم أفلاما أمريكية، فأنا لم أهب نفسي للأفلام التاريخية فقط، بل أعمل كأي مخرج عادي، أما الأفلام التاريخية والتراثية التي تعنى بالوطن والقومية والتراث، والتي أعشقها وربما أجد فيها نفسي كثيرا، فهي أمور «محرمة» في هوليوود تماما، وتحتاج أيضا إلى تمويل من عالمنا العربي، كما حصل بالنسبة إلى فيلمي «الرسالة» و«عمر المختار».

فاليهود هناك مسيطرون سيطرة مالية وليس إبداعية، فعندما وجدت التمويل انتجت فيلمي في هوليوود، هناك لا يمكنهم أن يقولوا «لا» على أي شيء مادام هناك تمويل.

لكن ما الجديد أو الذي أنت بصدد إنجازه؟

بصراحة أنا أخطط الآن لعمل فني رائع عن «صلاح الدين»، بعدما بات توقيته مهما جدا، وعمل آخر، لا يقل عنه أهمية، عن «الأندلس»، وهي حضارة نجهلها حتى نحن العرب المثقفين، وبالتالي لا بد أن نعرفها على هؤلاء الهمج في أوروبا وأمريكا الذين يظنون أنفسهم أصحاب الحضارة، في حين أننا نحن الذين علمناهم أبجديات الحضارة وطقوس التمدن، وقدمناها لهم على كل المستويات، في العلم والرياضيات والفلك والكيمياء والفن، ولكن لا يعوقني إلا التمويل، فإذا لم أجد التمويل فلن أستطيع أن أنجزهما.

هل يعني أن المشكلة أو العقبة الآن هي التمويل فقط؟

مع الأسف، هناك تمويل، ولكنه دائما مشروط أو مسيّس، فالجميع يريدون أفلاما عن أنفسهم، أما أنا فلا أريد أن أتدخل في السياسات المحلية، وإنما أبتغي خدمة تراث أمة ذات حضارة كبرى، من دون أي علاقة بالسياسات الحالية. ولو كنت محتاجا، ربما، لاضطررت إلى أن أقدم أفلاما بأي ثمن لكي أطعم أولادي، لكن مادمت لست محتاجا، فلن أقدم ما أساوم عليه بالنسبة إلى هذه القضايا المصيرية بالذات.

هل لهذا السبب تلجأ دائما إلى الرموز التاريخية، مع العلم أن واقعنا الحديث مليء بالرموز القوية ولا سيما ما يحدث في الأراضي المحتلة؟

القضية الفلسطينية ليست بالتأكيد قضية محلية، بل هي قضية مصيرية، ولكن فيلم «صلاح الدين» هو إسقاط معاصر، وأي فيلم لا بد أن يكون إسقاطا على وضعنا العام، ولكن من دون أن يحدد وضع أي نظام محدد. فيلم «عمر المختار» يروي قضية فلسطين، فمثلا، عندما نزل الرئيس المصري أنور السادات في القدس شعرنا نحن في الغربة بروح الهزيمة والاستسلام، لذلك قررت أن أقدم موضوعا يرمز إلى عدم الاستسلام ومواصلة النضال. طبعا فكرت في «عبدالكريم الخطاب»، أو «سعد زغلول»، وغيرهما، وهم كلهم ناضلوا نضالا مشرفا، ولكن انتهوا إلى المنفى، إلا أن «عمر المختار» أصر أن يستشهد في أرضه الحرة، لذلك قدمته بإسقاط معاصر. وكذلك، سيكون «صلاح الدين» - من وجهة نظري - حيث أن هناك عوامل عدة لإسقاطه.

أولا: الإعلام الصهيوني الآن صبغ الإسلام بالإرهاب، خصوصا من بعد أحداث سبتمبر الشهيرة، وحين أتواجه مع المفكرين في أمريكا أقول لهم إنه إذا أردنا أن نتحدث عن الإرهاب الديني، فليس هناك أكثر من الحروب الصليبية إرهابا باسم الدين، ولكن هذا لا يعني أن نتهم الدين المسيحي بالإرهاب.

ثانيا: بالنسبة لقضية صلاح الدين، فإن وضع المنطقة الآن هو أشبه بوضعها أيام صلاح الدين، دويلات بعضها يتعاون مع العدو - سرا أو جهرا - لذلك عندما جاء صلاح الدين نظف وطهر، ووحد وجمع، ثم غزا، وبعد ذلك أكد مبدأ «عروبة القدس». أضف إلى كل ذلك الأخلاقيات الإسلامية التي تمتع بها صلاح الدين، فقد حمى الأديان كلها بشهامته حتى إني أقول إن الغرب أنصفه أكثر مما أنصفناه، وذلك بشهادة مؤرخيهم.

وأنا - الآن - قدمت العديد من المسلسلات والأعمال الجيدة ولكن للسوق المحلي، ولكن إذا أردنا أن نكلم الغرب فيجب أن نكلمهم بلغتهم وممثليهم ومنطقتهم.

الكاتب الأمريكي «جيمس رستون» كتب عن صلاح الدين، وأكد أن الأمريكان لم يسمعوا حتى باسم صلاح الدين، ولكنه تمكن من الحصول على عقد من «هوليوود» لتصويره فيلما.. فهل هناك إمكان تعاون معه؟!

هناك إمكان، ولكن لا بد أن ننظر أولا إلى وجهة النظر التي بنى عليها روايته، فهناك العديد ممن أرادوا أن يقدموا أعمالا عن صلاح الدين ولكن من وجهة نظر معاكسة... أما ما يهمني أنا فهو أن هناك رسالة أريد إيصالها من خلال هذا العمل.

وماذا عن عمل «الأندلس»؟

عندما ذهبت إلى أمريكا لم يكن الأمر عملية عبقرية من قبلي، ولا نظرة عليائية، بل مجرد مغامرة

من شاب عربي مليء بمركب النقص كعربي. ولكن عندما وجدت نفسي في مقاعد الدراسة ندا للألماني أو الفرنسي أو حتى الأمريكي شعرت بثقة بالنفس، حيث فتحت أمامي المجالات كلها، وهذه التجربة أريد أن أنقلها إلى شباب أمتي، فكلنا كأمة نشعر كأننا عالم تاسع أو عاشر.

أما أنا فعرفت على طريقتي ما الإسلام.. وأنا اليوم أسعى لأصور صراعنا مع الحضارات الأخرى، ولكن قدمت الثاني على الأول لظروف تمر بها أمتنا الآن.

يقال إنه بعد أحداث ١١ سبتمبر حدث انقلاب في النظرة الغربية للإسلام، فهل أنت - كمخرج عربي - موجود في هوليوود شعرت بهذا الانقلاب؟!

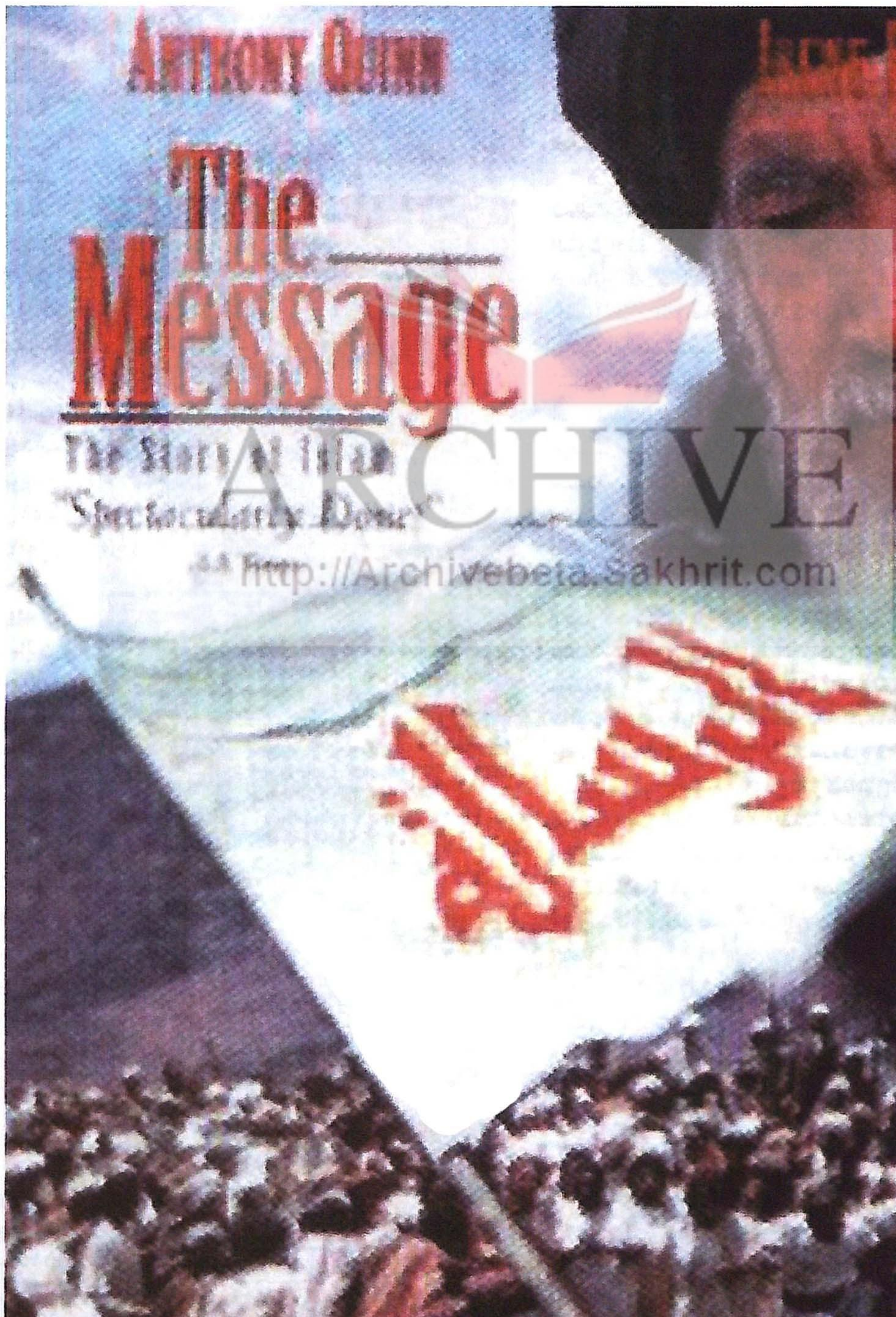
طبعا شعرت بانقلاب خطير، لأن الضربة كانت كبيرة، ولكن هناك حقيقة هي أن الجنسية الأمريكية ليست جنسية قومية، بل إن أمريكا هي أشبه بشركة مساهمة، فجميع شعوب العالم مشاركون فيها والأكثر نشاطا يصل أسرع.

اليهود نشطون، أما نحن فموزعون مفرقون، لأننا نأتي من دولنا العربية بخلفية لا تعرف التكتل أو التضامن، ونقلنا معنا أمراضنا الاجتماعية، مثل: الحزبية والطائفية والمذهبية وغيرها.

أما اليهود، فلأنهم ذاقوا المرارة في أوروبا في القرن الماضي قرروا أن يسيطروا على عقول العالم عبر الإعلام، وذلك في بروتوكول صهيون السري، ونفذوا ذلك، ووصلوا بالفعل. لذا، يلزمنا نحن بروتوكول مماثل، أما أنا ففي وجودي في أمريكا اعتبر أن الجنسية وثيقة، ولكني امارس قوميتي وانافح عن ديني... في أمريكا نعيش على أساس دستور يحمي كل الأديان، ولكن سيطرة اليهود على الإعلام تترك تأثيرها البالغ، وهذا لا يعني أننا كعرب لا نستطيع أن نخترق. مشكلتنا الأولى والأخيرة هي الإعلام الخارجي. فلا دبابات ولا طائرات تفيد بقدر ما يفيد الإعلام، ونحن إذا قيمنا ميزانيات الدفاع في العالم العربي لوجدناها مذهلة جدا. لكني أنا أطلب فقط عشرين في المائة من هذه الميزانيات للإعلام، ونستطيع من خلالها فعل المعجزات في أمريكا والعالم كله عن طريق الفن.

كما أننا نقع في خطأ إضافي، فعندما نفكر في الإعلام المباشر، وعندما نقول إننا نريد أن ننشئ فضائيات عربية ناطقة باللغة الأجنبية، نحن لا نريد أن نقدم أنفسنا إليهم بشكل مباشر، ولكن نريد أشخاصا منهم وفيهم يتكلمون عنا كما يفعل اليهود. يجب أن نتعلم منهم. إن سيطرتهم مالية وليست ابداعية، وفي إمكاننا أن نضع في الواجهة الأمريكيين أو الألمان أو غيرهم وندعمهم، هذه هي الطريقة

"القضية الفلسطينية ليست بالتأكيد قضية محلية، بل هي قضية مصيرية، وفيلم «صلاح الدين» هو إسقاط معاصر، وأي فيلم لا بد أن يكون إسقاطا على وضعنا العام، ولكن من دون أن يحدد وضع أي نظام محدد"



ملصق فيلم «الرسالة»

الوحيدة التي يمكن أن نعد فيها لإعلام خارجي غير مباشر، لا يكون فيها أي اسم عربي ظاهر.

هذا يعني أنك كمشاهد عربي في أمريكا لا تشعر بأن الفضائيات تخدم القضايا العربية؟!

بالطبع لا، فأنا في أمريكا لدي الفضائيات الغربية كلها بلا مضمون، أو رسالة، وهي تؤدي دورها في مجال ربط المغترب العربي ببلده الأم فقط، ولكن إذا أردت أن أدعو أيا من أصدقائي الأمريكيين، فإنهم إما لن يفهموا اللغة، وإما إن كانت البرامج ناطقة بلغتهم فإنهم سيعرفون مسبقا الخلفيات السياسية العربية، وفي رأيي أن هناك شركات إعلامية يمكن أن تكون لنا أسهم فيها لنسيطر من خلالها على توجهاتها، ولكن - للأسف - إن «الرأسمال العربي» لم يدخل بعد مجال الإعلام، وربما إذا تعرضنا لمزيد من الضغوط نشعر بأهمية الأمر أكثر فأكثر.

تحدثت عن ضغوط يمارسها اللوبي الصهيوني، فما نوع هذه الضغوط التي يمكن أن تشعر بها أنت - على سبيل المثال -؟!

في العمل العادي لا أواجه اي ضغط، بل إن اليهودي يريد أن يربح كغيره، فهناك العديد من الأفلام التي أنجزها تكون بتمويل مباشر من هوليوود، ولكن الخط الأحمر يبرز فورا بالنسبة إلى الأوضاع السياسية أو أي شيء يقدم صورة إيجابية عن العرب، أو القضية الفلسطينية، الآن اسمي صار معروفا، ولي حضوري في هوليوود وفي النقابات الفنية وغيرها، ولا يمكنهم منعي او توقيفي .. لكن لو لم أكن عربيا لربما كنت وصلت بشكل أسرع.

ترى هل لهذا السبب - وحده - لا نرى مخرجين من الشباب العربي في هوليوود؟!

نعم، فربما ليست لديهم الشجاعة، نحن لدينا فنانون يمكن أن يصبحوا عالميين، فالعالمية هي اللغة والتقنية، واي فنان موجود في العالم العربي لا يختلف عن أي فنان عالمي، هذا ما برهنا عليه في فيلم «الرسالة»، عندما وضعت أكبر ممثل في العالم أنطوني كوين مع عبدالله غيث وعندما أعطيتهم التقنية نفسها أعطوني النتيجة نفسها.

لذلك أتمنى لو أن الشباب العربي يتجهون أكثر نحو العالمية، فأنا ربما كان لدي جنون «ما» فغامرت، ولكن الحضور هناك ليس عملية عبقرية ولايحتاج إلا للجدية، والأهم أن يكون الإنسان منا قويا في جذوره.

مع الأسف، إن العديد من الشباب العربي يأتي إلى أمريكا، ولكن جذورهم تكون ضعيفة فتراهم سرعان ما يقلدون الأمريكيين ويغيرون أسماءهم .. أنا لا أغير اسمي أبدا، حتى لو استهجن الجميع اسم «مصطفى» .. لأنه رمز لديني وجنسيتي معا ◆

لاشك في أنه من المتعذر أن نحيط بمقالة واحدة بهذه الظاهرة الفريدة من نوعها في تاريخ السينما، التي أفرد لها النقاد والباحثون السينمائيون الروس في التسعينيات وحدها من القرن المنصرم العديد من الكتب ومئات المقالات، مما يدلل على حجمها وأهميتها وأبعادها، ولكن عسى أن نسلط الضوء هنا على بعض الملامح الرئيسية التي تكتنف ظاهرة ستالين والسينما.

تقاليد الفرجة «الحكومية» على الأفلام

السينما وستالين

نوّار جلاحج - سوريا

على الرغم من أن تاريخ السينما مليء بالشواهد على المعاناة التي تكبدها السينمائيون في هذا البلد أو ذاك من جراء تعسف أنظمة الحكم أو الأجهزة الرقابية في داخله، والنتائج المأساوية التي وصمت مسيرة حياتهم وطبيعة ومصائر أفلامهم نتيجة ذلك. غير أن يوسف فيساريونوفيتش ستالين يحتل في هذا الجزء المظلم من تاريخ السينما مكانة خاصة، لا يمكن اختزالها بالصيغة التقليدية للتعسف، بل إنه وعلاقته بالسينما يشكل ظاهرة شديدة الخصوصية. فستالين كان يعشق السينما إلى حد الهوس، ولم تستطع يوما مسؤولياته الكبيرة كزعيم للاتحاد السوفييتي في مرحلة التغيرات الجذرية للبنى التحتية في البلاد، ولا معاركه المستمرة مع خصومه، ولا حتى الحرب القاسية التي ذهب ضحيتها أكثر من عشرين مليون إنسان، أن تمنع ستالين من متابعة جميع الأفلام السوفييتية الجديدة، ووضع ملاحظاته عليها. ومن المعروف أن السينمائيين كانوا أصحاب حظوة لدى ستالين، ميزتهم عن جميع المثقفين العاملين في مجالات إبداعية أخرى، إذ كانوا يمنحون الأوسمة التقديرية والهدايا النفيسة بسخاء، عدا أجورهم العالية، بل إن الأسماء البارزة في الاستديوهات الرئيسة امتلكوا شققا منفصلة، وبعضهم حظي بفيلات حول موسكو ولينينجراد (سان بيتربورج حاليا)، في الوقت الذي كان لا يزال معظم سكان الاتحاد السوفييتي يعيشون في شقق مشتركة. وفي عام ١٩٤١، ظهرت إلى الوجود جائزة ستالين، التي كانت تبلغ قيمتها المالية ١٠٠ ألف روبل للفيلم الأول، و٥٠ ألفا للفيلم الثاني، لتمنح في العام نفسه لعدد كبير من أفلام الثلاثينيات، ولا يقلل من حجم وقيمة هذه الجائزة، حتى تقاسم عدة أفلام لها كما كان يحدث في معظم الأحيان.

الرقيب الأول

في مكان غير بعيد عن الكرملين كان يقع مبنى لجنة السينما في الاتحاد السوفييتي، حيث بدأت للمرة الأولى تقاليد الفرجة «الحكومية» على الأفلام. في هذا المكان كان ستالين برفقة أعضاء المكتب السياسي يقومون بمشاهدة جميع الأفلام السوفييتية الجديدة ومناقشتها. ولعله لم يحظ «ناقد» في تاريخ السينما بمثل تلك القدرة الكلية على تغيير مصائر الأفلام وفقا لرؤيته الخاصة كما حظي ستالين بذلك.

هذه الجلسات، كان ينتظرها ويخافها السينمائيون جميعا، إذ عليها يتوقف مصير أفلامهم. فإما أن يوافق على الفيلم ليعرض في صالات السينما، وإما أن يطلب من المخرج وكاتب

يحتل ستالين المرتبة الخامسة من حيث الحضور التاريخي في السينما

السيناريو تعديل الفيلم، بإضافة مشاهد عليه أو حذف أخرى منه، أو ما هو أبسط من ذلك كله، وضع الفيلم على الرفوف، أما أسوأ ما كان ينتظر فيلما غير مرغوب فيه، فهو إتلافه بصورة كاملة.

في البداية، كان ستالين يدعو مخرجي الأفلام لحضور هذه الجلسات، مما يضعهم في مناخ من التوتر العصبي والقلق النفسي الذي لا يحتمل. فستالين كان يستطيع أن ينهض بكل بساطة، ويغادر الصالة قبل انتهاء الفيلم، فيما لو شعر بالضجر أو الانزعاج. ويعد هذا التصرف بحد ذاته شكلا من أشكال التقييم النقدي للفيلم، الذي لا بد أن يترك أثره المباشر على مصيره، وفي بعض الأحيان على مصير مبدعي الفيلم أنفسهم، ويقال إنه بعد حادثة شهيرة كادت تودي بحياة المخرج الكبير جريجوري كوزينتسوف أوقف ستالين هذه الدعوات. فما أن انتهى أعضاء المكتب السياسي من مشاهدة فيلمه «شباب مكسيم» (١٩٣٤) - الذي سيصبح أحد أشهر أفلام هذه المرحلة، وأحد كلاسيكيات السينما السوفييتية - وأضيئت الصالة، حتى توجه ستالين نحوهم متسائلا عن رأيهم في الفيلم، لينهض كالينين (رئيس اللجنة التنفيذية المركزية لعموم روسيا حينذاك)، مدليا بوجهة نظره قائلا «نحن عندما صنعنا الثورة لم نكن نعزف على القيثارة»، في إشارة إلى أحد مشاهد الفيلم، عندها تلبد وجه كوزينتسوف، وتجمعت قطرات من العرق فوق جبينه، ليغرق في كرسيه فاقدا وعيه، بعد ذلك، لم يعد ستالين يدعو المخرجين إلى هذه الجلسات على الإطلاق.

فيما بعد، تغير مكان الفرجة، وانتقل إلى الطابق الثاني في الكرملين، لينسجم مع هوس ستالين وعشقه للسينما، وليصبح في مقدوره، ومن دون أي عناء مشاهدة الأفلام وقتما يشاء، حيث زودت الصالة بأحدث المعدات وآلات العرض، وانتصبت في داخلها الكنبات المريحة، والطاولات المفروشة بالنبيذ الجورجي، ومختلف أنواع المقبلات.

إلى هذه الصالة السينمائية الفاخرة، كان وزير السينما طيلة ١٥ عاما إيفان جريجوريفيتش بولشاكوف يقوم شخصيا بإحضار الأفلام وعرضها على ستالين، وعن طريقه كذلك، كانت تصل توصيات وتوجيهات وتعليقات الأخير إلى السينمائيين، ويرجع البعض الكثير من الفضل إلى بولشاكوف في حماية عشرات الأفلام من طغمة ستالين. إذ كان يحاول مسبقا معرفة مزاج القائد من خلال كلامه، وحركاته أو حتى عن طريق حراسه الشخصيين. فإن لم يكن ستالين بمزاج طيب، كان يمكن لأي فيلم مهما بدا «بريئا» أن يسبب الإزعاج له ويرمى على الرفوف. مما كان يدفع بالوزير في مثل هذه الحالة إلى تأجيل العرض - بالطبع إن لم يكن مثل هذا الفيلم مطلوبا للمشاهدة من دون غيره من قبل ستالين - لتنتقل الأفلام بين مكتب لجنة السينما والكرملين أسابيع عدة في بعض الأحيان، حتى يصبح مزاج القائد مناسبا لعرضها. وكبديل عنها، كان بولشاكوف يعرض أفلاما أجنبية له، خاصة أن عددها أصبح كبيرا بعد الحرب عندما جلب الجيش الأحمر من ألمانيا أكثر من ألفي فيلم أجنبي، أو يعرض له أحد أفلامه المحببة التي لم يكن يمل مشاهدتها مثل «فولجا فولجا»، و«تشابايف»، و«أضواء المدينة»، و«لينين في أكتوبر»، و«الفالس الكبير».

اتجاهات فنية حسب الطلب

في نهاية العشرينيات، حدث انعطاف جوهري في السينما السوفييتية. إذ انعقد في عام ١٩٢٨ الاجتماع الحزبي لعموم الاتحاد السوفييتي ليناقش للمرة الأولى قضايا السينما وآفاق تطورها. كان أبرز ما خرج به هذا الاجتماع قرارا - مناقضا تماما للتوجه الاشتراكي الذي يفترض أنه يدافع عنه - ينص على تشجيع ودفع السينما التجارية إلى الأمام. وقد جاء في مجلة «رابوتشي إتياتر» حينذاك: «الاجتماع استنكر وضع الأيديولوجيا في مواجهة ما هو تجاري، مقرا بعدم انفصالهما، وضرورة تواجد هذه، وتلك من أجل التطور الناجح للسينما السوفييتية».

ويرى النقاد أن هذا القرار شكل تحولا جذريا في السينما السوفييتية، وانقطاعا عن تقاليدها التجريبية والفكرية التي رسختها في العشرينيات، وتمهيدا لاتجاه جديد ما لبث أن عبر عن نفسه بعد عام واحد من هذا الاجتماع، عندما ظهر فيلمان يعكسان التناقض القائم، والصراع بين الاتجاهين. الأول فيلم المخرجين ليونيد تراوبرج وكوزينتسوف «بابل الجديدة»، الذي أخرج تحت التأثير الواضح لمقالة آيزنشتاين «البعد الرابع في السينما»، حيث تابع المخرجان تقاليد السينما السوفييتية الثورية، ليس من ناحية مضامينها فحسب، بل وقبل كل شيء بأساليبها ووسائلها التعبيرية الجديدة، التي شكلت فتوحات سينمائية - فنية حقيقية للعالم بأكمله، لتأخذ بالتراجع في هذه المرحلة، وهو ما يفسر الحملة الواسعة من النقد والاستنكار التي وجهت إلى الفيلم. أما على الجهة المقابلة، فقد بدا الوضوح والطابع القصصي للسرد، والمضمون البوليسي وبساطة الشخصيات أهم ما تميز به فيلم المخرج سفيتوزاروف «تانكا - صاحبة الحانة».

من المؤكد أنه لا يمكن النظر إلى تحولات هذه المرحلة بصورة منفصلة عن الإفرازات الأيديولوجية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لثورة أكتوبر، التي وضعت منذ البداية نصب عينيها خلق «إنسان جديد» منسجم في وعيه وسلوكياته مع المجتمع الاشتراكي ومنظومته الأخلاقية الجديدة. هذا التوجه إن وجد انعكاساته في سينما العشرينيات، فإنه بدأ ينحى مع نهاية هذا العقد نحو تفكيك الولاءات الأسرية التقليدية لمصلحة الولاء للمجتمع، ومن ثم الدولة، فالحزب، وأخيرا إلى قائده ستالين.

فقد أصبح مألوفا في أفلام الثلاثينيات التضحية بالعشيق كما في فيلم «الوحيدة» (١٩٣١) للمخرجين كوزينتسوف وتراوبرج و«البطاقة الحزبية» (١٩٣٦) لإيفان بيريف، أو بالزوجة في «لقاءان» (١٩٣٢) لياكوف أورينوف، أو بالزوج في «الفلاحون» (١٩٣٤) لفريدريخ إرملير، أو بالابن في «الوطن» (١٩٣٩) لنيقولاي شينجيلايا. ولم يعد أمرا مستهجنا أن يقوم الشخص بالتخلي عن روابطه التقليدية، والتضحية بها في سبيل الروابط الجديدة، ما دام أي شخص قد يكون مصدر خطر على العائلة السوفييتية. ويظهر فيلم دزيجا فيرتوف التسجيلي «أغنية مهد» (١٩٣٦) (وهو أحد الأفلام التسجيلية القليلة عن ستالين) كنموذج صارخ للمفهوم الجديد لهذه العائلة.

الفيلم عن مشاركة ستالين في المؤتمر النسائي لعموم الاتحاد السوفييتي، والطريف أنه الرجل الوحيد فيه (باستثناء لقطة متواضعة لفوراشيلوف في زاوية الكادر)، أما من تبقى، فجميعا من النساء. اللواتي يظهرن وهن يمارسن مختلف أنواع النشاطات: الغناء، الهبوط بالمظلات، السير في المهرجانات الرياضية، قيادة الجرارات. بالتدريج يضيق الفضاء الفيلمي، وتظهر أم تقدم لابنتها كتابا وتوصيها أن تمضي إلى حيث يأخذها هذا الكتاب، إلى المدينة حيث يعيش «أكثر الناس حكمة، وأكثرهم عدالة»، مشيرة لابنتها إلى الطريق، فتظهر موسكو، والكرملين، وقصر المؤتمرات وستالين على المنصة. فيبدو كأنه الأب الأوحد وسط هذا الحشد من النساء. بعد ذلك، تتكرر مشاهد ستالين والنساء من حوله، وتتداخل مونتاجيا مع مشاهد الأطفال لتتبلور بالتدريج الصورة الرمزية لأبوية ستالين، حتى تكاد تخلق وهما بواقعيتها.

في نهاية الثلاثينيات، لم يعد من الصعب أن يتقبل المشاهدون الأفلام التي تتحدث عن الخيانة في صفوف الحزب، والتي ترى الناقدة ناتاليا نوسينوفا أنها كانت «ضرورية بالنسبة إلى السلطات من أجل تهيئة الوعي الشعبي لتبرير عمليات التطهير والاضطهاد في صفوف الحزب». في هذا السياق، اكتسب فيلم «المواطن العظيم» لفريدريخ ارملير في جزأيه ١٩٣٨ - ١٩٣٩ أهمية خاصة بالنسبة إلى ستالين، إذ سلط الضوء على العقد الأخير من حياة القائد السياسي الشهير كيروف (اتخذ في الفيلم اسم شاخوف)، عن صراعه مع القوى المعادية، وصعوده في الحزب، وأخيرا مقتله على يد أعداء الثورة. لكن كيروف القائد الشعبي والمنافس القوي لستالين لم يقتل على يد «أعداء الثورة» في واقع الأمر، ومن المعروف أن المتهم الأول بقتله هو ستالين نفسه، الذي بدأ في هذه الفترة عمليات واسعة من القمع والاضطهاد في البلاد.

بالتوازي مع هذا التيار في السينما السوفييتية، وكنتيجة لقرارات الاجتماع الحزبي لقضايا السينما آنف الذكر، ظهرت إلى الوجود موجة الأفلام الكوميدية والاستعراضية في هذه السنوات. فبعد عودة المخرج جريجوري ألكسندروف من الخارج عام ١٩٣٢، الذي كان يعمل حتى ذلك الحين كمخرج مساعد لأيزنشتاين، سأله ستالين فيما لو كان يرغب في الاستجابة لمتطلبات الشعب الذي «يحب الفن الخفيف والمرح» حسب تعبيره. وفي خريف العام ذاته، أقيم اجتماع حضره كتاب السيناريو والمخرجون السينمائيون. أشار إليه ألكسندروف في مذكراته كاتبا: «قيل لنا إن المشاهدين يطالبون في رسائلهم بالكوميديات الناطقة، الغائبة تقريبا عن شاشاتنا. جرى الحديث عن الأفلام الموسيقية التي يجب أن تزيح الكوميديات الترفيهية القديمة، وتحل مكان كوميديا الفارس فارغة المضمون. كان ذلك طلب اجتماعي جديد».

بناء على ذلك الطلب ظهرت عام ١٩٣٤ أول كوميديا موسيقية «هارمونيكا» بتوقيع المخرج إيغور سافتشينكو، وأول أفلام المخرج ألكسندروف «فتيان مرحون»، الذي ما إن شاهده ستالين حتى أعجب به على الفور قائلا «أشعر كأنني قضيت شهرا في إجازة». ويعد المخرجان جريجوري ألكسندروف وإيفان بيريف أعظم ممثلين لهذا التيار على رغم تباين أسلوبيهما. إذ بدا واضحا تأثر أفلام ألكسندروف: «السيرك» (١٩٣٦)، «فولجا فولجا» (١٩٣٨)، «الطريق المشرق» (١٩٤٠) برحلته إلى هوليوود، وتشابه بنيتها الفنية إلى حد كبير بأفلام الميوزيكال الأمريكية، بل وتمثل بطلتها الممثلة الشهيرة لوبوف أرلوفا (زوجة المخرج) النموذج الكلاسيكي لنجمات هوليوود. في المقابل، اعتمدت أفلام بيريف: «العروس الغنية» (١٩٣٨)، «سائقو الجرارات» (١٩٣٩)، «مربية الخنازير والراعي» ١٩٤١ الموضوعات الفولكلورية، التي كانت تنتهي دوما بزواج البطل والبطلة، بعد أن يكتسبا إعجاب بعضهما ببعض عن طريق تفاني كل منهما في العمل.

إن السعي إلى الجمهور العريض، والتوجه نحو البساطة والوضوح في الطرح - الذي أكد عليه المخرج سيرجي فاسيليف (بالإضافة إلى آخرين)، في اجتماع للسينمائيين عام ١٩٣٥ قائلا: «أنا أعتقد أنه إذا كنا نتكلم بلغة غير مفهومة لنا نحن أنفسنا، فنحن لا نملك الحق في التكلم باللغة ذاتها مع الجمهور. لهذا السبب تبدو قضية البساطة إحدى القضايا الأساسية». إن السعي أدى إلى ازدهار الميلودراما وتغلغل عناصرها في شتى الأجناس الفيلمية في هذه المرحلة، بما فيها الأفلام التاريخية - الثورية، أو أفلام السيرة الذاتية عن أبطال الحرب الأهلية أمثال تشاپايف وشورس وسفيردلوف وبارخومينكو الذين لم يعد لهم وجود بطبيعة الحال. وتشير الناقدة السينمائية نينا ديمشيتس إلى أنه «استخدمت حينذاك جوانبها الوعظية على وجه الخصوص - الوضوح والاستنتاجات ذات المعنى الواحد... انتصار الخير وإذلال الشر». هذا الشر الذي كان يجسده كقاعدة عامة في الأفلام أعداء الثورة والوطن، الذين يمكن أن يظهروا في أحيان كثيرة «كأعداء» لمجرد أن ستالين يراهم بهذه الصورة، كما ظهر بوخارين - أحد منظري وقادة الثورة - الذي أعدم عام ١٩٣٨ في فيلم ميخائيل روم «لينين في عام ١٩١٨» كشخص ضالع في محاولة اغتيال لينين.

«كان ستالين برفقة أعضاء المكتب السياسي يقومون بمشاهدة جميع الأفلام السوفييتية الجديدة ومناقشتها، ولعله لم يحظ «ناقد» في تاريخ السينما بمثل تلك القدرة الكلية على تغيير مصائر الأفلام وفقا لرؤيته الخاصة كما حظي ستالين»

غير أن الميلودراما تجلت بالشكل الأمثل في تلك الموجة من الأفلام الغنائية الكوميدية التي أخرج أهمها ألكسندروف وبيريف بحرفية تقنية وجمالية عالية، واستطاعت الوصول بسهولة إلى قلوب ملايين المشاهدين. لتعبر بدقة عن شعار المرحلة الذي أطلقه ستالين: «الحياة أصبحت أفضل، الحياة أصبحت أكثر مرحا»، إذ بدت الحياة فيها كما أراد الناس لها أن تكون وليست كما هي في واقع الحال، ولا يمكن اختزال دورها في الجانب الدعائي ولا التوقف عند مغزاها الأيديولوجي فحسب، إذ إن أفلام هذا التيار استطاعت حقا أن تجعل حياة الشعب السوفييتي - الذي لم يقل عشقه للسينما عن ستالين - أسهل وأجمل بمنحه الأمل والإحساس بالحرية، فقد استطاعت هذه السينما أن تخلق لهم عالما متكاملا من الأوهام، مختلفا عن الواقع وموازيا له، ولا أحد يستطيع أن يجزم كم من الزمن عاش «السوفييت» في إطار ازدواجية السينما - الواقع، ومتى خرجوا منها.

تغيير الأفلام

بالطبع عرف تاريخ السينما عددا غير قليل من التنازلات التي كان يضطر السينمائيون إلى تقديمها تحت ضغط الرقابة، والقيام بالعديد من التغييرات في أفلامهم كي تنفذ إلى صالات العرض، بما في ذلك السينما الأمريكية نفسها، التي رزحت لأكثر من ثلاثة عقود تحت نظام هايز الرقابي، ودخل في موضوعاتها السينمائية مصطلح «عشرة هوليوود»، الذين كانوا أول من أوقفوا أثناء حملة ماكارثي الموجهة ضد السينمائيين الشيوعيين واليساريين. ولكن أن تتعرض أفلام لا تخرج في طرحها عن السياق الفكري والأيديولوجي للدولة إلى التغيير، وفقا لرؤية قائد هذه الدولة بالذات، فهذا أمر لم يتكرر كثيرا في تاريخ السينما، وكان أحد أعلامه بامتياز يوسف ستالين وضحيته السينما السوفييتية.

ومن الجدير بالذكر، أن هذه التغييرات لم تكن تحدث في السيناريوهات، وخلال المراحل التحضيرية للأفلام فحسب، بل كثيرا ما كانت تحدث حتى بعد الانتهاء من تصوير الفيلم وإنجازه بالكامل، كما هي الحال مع فيلم «الحرس الفتي» للمخرج سيرجي جيراسيموف، الذي ما إن انتهى منه محتفلا مع أصدقائه بهذه المناسبة، حتى

مخرجون عملوا وفق رؤية قائد الدولة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

استدعاه ستالين في اليوم الثاني بعد مشاهدته له، ليدلي بملاحظاته «القيمة» حوله، الأمر الذي انعكس لاحقا في مقالة لا تهاجم الفيلم فحسب، بل الرواية المقتبس منها كذلك، التي نال عنها الكاتب ألكسندر فادييف جائزة ستالين!

ويمكن القول إنه في كثير من الأحيان كانت المقالات النقدية السينمائية، التي تنشر في صحيفة البرافدا، الناطقة الرسمية بلسان حال اللجنة المركزية للحزب، تعكس بهذا القدر أو ذاك مزاج ستالين وانطباعاته عن الفيلم الذي تتعرض له. وهكذا، أعاد جيراسيموف بناء على «الملاحظات النقدية» لستالين كتابة السيناريو، وخلال ستة أشهر كاملة أعاد فريق العمل التصوير والمونتاج ليعرض الفيلم أخيرا على الجمهور.

مثال آخر، في عام ١٩٣٧ أخرج ميخائيل روم فيلمه «لينين في أكتوبر» بمناسبة مرور عشرين عاما على ثورة أكتوبر، وعرض للمرة الأولى على مسرح البولشوي بحضور ستالين وأعضاء المكتب السياسي الذين أبدوا إعجابهم الكبير فيه على الرغم من الظروف التقنية السيئة جدا التي عرض فيها، والتي تحدث عنها روم مطولا في كتابه «قصص شفهية»، إذ إن ستالين وأعضاء المكتب السياسي كانوا قد شاهدوه كالعادة مسبقا في صالة الكرملين. في اليوم الثاني، بدأ العرض الجماهيري للفيلم في صالات البلاد، لكن ما إن عاد روم إلى منزله بعد انتهاء المسيرة المخصصة ليوم الثورة، واستلقى نائما بضع ساعات حتى أيقظته زوجته، بطلب من مدير الإدارة المركزية للسينما بوريس شومياتسكي (أعدم عام ١٩٣٨) الذي أرسل سيارة لإحضاره على وجه السرعة. هناك - يروي روم في كتابه المذكور - تقدم شومياتسكي منه قائلا «لقد شاهد اليوم يوسف فيساريونوفيتش الفيلم مرة أخرى بعد المسيرة، وطلب أن أنقل إليك، أنه من دون اعتقال الحكومة المؤقتة واقتحام القصر الشتوي لن يكون واضحا سقوط الحكومة البرجوازية في روسيا، يجب تصوير اقتحام القصر الشتوي واعتقال الحكومة المؤقتة». فتعجب روم متسائلا كيف ومتى، فالفيلم أصبح على شاشات العرض. فأجابه شومياتسكي «الفيلم لم يعد على الشاشات، أبرقنا لهم وتمت إزالته من جميع الصالات منذ ساعة»، و«لكنها فضيحة» استنكر روم، عندها طمأنه شومياتسكي قائلا: «لا توجد أي فضيحة. سوف ينشر بلاغ خاص عن تاس (وكالة الأنباء) في الصحف - إنه الآن قيد التحضير - عن إنتاج لامع بسيناريو رائع وإخراج رائع وأداء تمثيلي رائع، ولكن عليه أن يكون أفضل بعد... يجب تصوير القصر الشتوي. وأنت ستصوّره...».

وهكذا، بناء على رغبة ستالين الشخصية جُمع من جديد طاقم الممثلين والفنيين بأكمله، بالإضافة إلى الحشود البشرية الكبيرة اللازمة من الكومبارس، وجرى العمل من جديد على الفيلم.

أفلام لا تجد طريقها إلى الشاشة

في عام ١٩٩٦، ظهر في روسيا كتاب بعنوان «السينما المصادرة ١٩٢٤ - ١٩٥٣»، وقبله بثلاثة أعوام كتاب آخر بعنوان «الأفلام الممنوعة»، والاثنان يبحثان بصورة خاصة في مصائر الأفلام التي أنتجت خلال حقبة ستالين. الأمر الذي يشير إلى العدد الكبير من الأفلام التي تضررت وانزوت طويلا على رفوف الرقابة، ولم تجد طريقها إلى شاشات السينما، وإن حالف الحظ بعضها وبقيت لتعرض في أزمنة أخرى، فقد جانب الحظ بعضها الآخر، ولم يعد لها وجود على الإطلاق. علي رغم ذلك، ثمة سؤال كبير يطرح نفسه في هذا السياق: ما الذي تجرأت ونطقت به هذه الأفلام كي تمنع أو تتلف بالكامل، في زمن كانت تكفي مجرد الشبهة في عدم الولاء للدولة - علما بأن هذه الشبهة قد تنشأ عن اختلاف في الرؤية، أو للوقوع في أسر النازيين، أو بسبب تقرير صغير - كي يقبع الشخص سنوات في المعتقل، أو يرمى بالرصاص.

وتبدو الإجابة الكاملة والشافية عن هذا السؤال صعبة ومعقدة للغاية، إذ لم يستطع الباحثون والمؤرخون السينمائيون الروس حتى اليوم معرفة الأسباب المعلنة التي أدت إلى منع الكثير من الأفلام، ويعود ذلك إلى عدم توافر أي وثائق أو تقارير تشير إليها. في مثل هذه الحال، كل ما يستطيعه المرء هو مجرد التكهن بالأسباب، كما هي الحال مع فيلم «قانون الحياة» (١٩٤٠) للمخرج الكسندر ستولبر، الذي سحب من صالات السينما بعد عشرة أيام من بدء عرضه إثر مقالة نشرت في صحيفة البرافدا بعنوان «الفيلم المزيف». ويعتقد أن سبب المنع هو أن ستالين وجد في بطل الفيلم إشارة واضحة إلى الأمين العام للجنة المركزية للكومسمول (اتحاد الشباب) الكسندر كوساريف الذي أعدمه عام ١٩٣٩. أما الجزء الثاني من فيلم المخرج لوكوف «الحياة الكبيرة» (١٩٤٦) فيرى البعض أنه مُنع لواقعيته الصارمة، والاهتمام الكبير الذي أظهره الفيلم بالجانب الفردي في الشخصيات!.

> "بناء على رغبة ستالين الشخصية كان يعاد تصوير بعض الأفلام بما يتوافق ومزاجيته في طريقة طرح الأفكار والتوجهات، وقد سبَّب سحب أفلام عديدة من صالات العرض بعد الإعلان عنها"

عدا ذلك، لا أحد يستطيع الجزم في أن الأسباب الحقيقية للمنع هي ذاتها المدونة في الوثائق المتوافرة. لكن عموما، لم تكن هذه الأفلام متناقضة في توجهاتها عن سياسة الدولة العامة وأيديولوجيتها، وكل ما في الأمر، أنها لم تستجب بصورة شبه حرفية لمتطلباتها وحلولها المفترضة للموضوعات المعالجة، وذلك غالبا ما كان يحدث من دون قصد، وإنما لعدم قدرة السينمائيين دائما على التكهن أو المعرفة الدقيقة بهذه المتطلبات والحلول، من دون أن يعني ذلك أنه لم تكن ثمة أفلام قدمت رؤية مختلفة في طرح موضوعات تقليدية، كما في فيلم المغامرات للمخرج نيقولاي شبيكوفسكي «وجه مألوف» (١٩٢٩)، الذي تجري أحداثه في زمن الحرب الأهلية، وكان من بين الأسباب التي أدت إلى منعه من العرض هو أن «الحرب الأهلية تعالج في الفيلم من خلال جوانبها الكريهة والمظلمة: السرقة، القذارة، بلاهة الجيش الأحمر والسلطة السوفييتية المحلية...»، بحسب ما جاء في كتاب لجنة التفتيش، على رغم أن هذا الطرح قد يكون مرتبطا بالجنس الفيلمي للفيلم - حيث تخلق الحرب الأهلية بكل إفرازاتها بيئة مناسبة لأفلام المغامرات - وتركيبة البطل كإنسان ساذج ينظر إلى الأحداث من خلال رؤيته البسيطة والمحدودة، أكثر من ارتباطه بغايات ذات صبغة سياسية.

لقد وصلت حملات المنع إلى ذروتها في سبتمبر عام ١٩٤٠، مع موجة الاستنكار التي أثارها فيلم «قانون الحياة»، إذ أغلق العمل بمجموعة كبيرة من الأفلام في جميع استديوهات البلاد، ليعلن بعد نصف عام أندريه ألكسندروفيتش جدانوف أمين سر اللجنة المركزية لشؤون الأيديولوجيا عن رغبته في الاجتماع بالسينمائيين قائلا: «نحن هنا نتعذب لأجل كل فيلم، نتألم، نناقش كل فيلم، لكن كيف يصحح ما لا يمكن تصحيحه... المخرجون منقطعون تماما عن حياتنا، وعن الشعب... أنا أرى أنه يجب دعوة السينمائيين إلى اللجنة المركزية... علينا أن نستوضح كيف تلقن التربية السياسية في أوساطهم؟ من يقوم هناك بتربيتهم؟ من يوجههم؟».

هذه الكلمات التي من الصعب تقبلها اليوم إلا كطرفة سمجة، لا أحد يعلم كيف كانت ستؤثر في التطور اللاحق للسينما السوفييتية لولا الحرب. ولكنها بالتأكيد تعطينا فكرة جيدة عن المناخ السياسي العام الذي ترتب على السينمائيين العيش والإبداع فيه.

لم يكن المنع يستثني أحدا مهما بلغت مكانته الفنية، فهناك عدد من أبرز المخرجين السوفييت والمعروفين في العالم أجمع تعرضت افلامهم للمنع، نذكر منها: «أناس بسطاء» (١٩٤٥) للثنائي الشهير كوزينتسوف وتراوبرغ، «الأنصار الصغار» (١٩٤٢) للمخرج إيجور سافتشينكو، «الدفاع عن تساريتسينا ج٢» (١٩٤٢) للأخوة فاسيليف، «وطني» (١٩٣٣) و«أضواء باكو» (١٩٥٠) للمخرجين الكسندر زارخي ويوسف خيفيتس «القتلة يخرجون إلى الطريق» (١٩٤٢) لفيسفولد بودوفكين، «الأنوار فوق روسيا» (١٩٥٠) لسيرجي يوتكيفيتش.

حتى المخرج الكبير سيرجي آيزينشتاين لم ينج من الرقيب الأكبر. يكتب الموسيقار الشهير شوستاكوفيتش في مذكراته: «قرار ستالين كان قانونا، إذا أعطى أمرا بتصوير فيلم صوروا الفيلم، إذا أمر بتوقيف التصوير أوقفوه...، وإذا أمر بإتلاف فيلم صنع للتو اتلفوه... وهكذا بأمر من ستالين أُتلف فيلم آيزينشتاين «مرج بيجين» (١٩٣٧)، ولم يبق من هذا الفيلم اليوم سوى كادرات مقتطعة من مشاهده، احتفظ بها حينذاك المونتير توباك بطلب من المخرج نفسه، لتُجمع في عام ١٩٦٨ وتحوّل إلى فوتو فيلم.

أما فيلمه ذائع الصيت «إيفان الرهيب» (١٩٤٤) الذي حاز جزؤه الأول جائزة ستالين من الدرجة الأولى عام ١٩٤٦، فقد رُفض جزؤه الثاني في اغسطس من العام نفسه، ولم يعرض إلا في عام ١٩٥٨، بالطبع المفارقة تبدو كبيرة، فما الذي اعجب ستالين به في الجزء الأول إلى درجة منحه جائزته، وأزعجه في الجزء الثاني إلى درجة منعه من العرض؟

حتى اليوم، يرى البعض أن الجزء الأول كان نوعا من التملق الرخيص لستالين، وتبريرا صريحا للجرائم التي ارتكبها: فكما قطع إيفان الرابع رقاب الإقطاعيين الكبار بحجة الدفاع عن روسيا العظيمة، كذلك صفّى ستالين «أعداء الوطن» دفاعا عن الثورة والدولة الاشتراكية. لكن نقادا آخرين ينظرون إلى الأمر من زاوية مخالفة. فالفيلم قسم إلى ثلاثة أجزاء لأسباب تقنية بحتة مرتبطة بحجم السيناريو والزمن الفيلمي الطويل اللازم لإنجازه. وقد أجرى آيزنشتاين

خضوع المخرجين لم يكن تملقا رخيصا بل انصياعا خائفا للسلطة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أثناء تحضيره للسيناريو دراسات تاريخية معمقة عن العديد من الطغاة في العالم لفهم شخصية إيفان الرهيب، وغاية هذا الفيلم كما يرى هؤلاء النقاد تشريح شخصية الطاغية، والآلية التي تقوم من خلالها تدريجيا - حتى في أفضل نماذجها الإيجابية - بتدمير ذاتها والبلاد التي تحكمها، مما شكل في نهاية المطاف إدانة واضحة لنظام ستالين نفسه. الأمر الذي لم يكن من الصعب على الأخير إدراكه، ومنعه للجزء الثاني من الفيلم إلى أن يجري آيزنشتاين التعديلات اللازمة التي أوجزها ستالين في لقائه معه قائلا: «إيفان الرهيب كان شخصا قاسيا جدا، لا بأس في إظهار أنه كان قاسيا، ولكن يجب عرض الأسباب التي اقتضته لأن يكون قاسيا». لقد كان ستالين من خلال تبريره لجرائم إيفان الرهيب، يريد في الوقت ذاته إيجاد مبرر لجرائمه هو. لكن آيزنشتاين مات من دون أن ينفذ توصيات ستالين، ومات ستالين من بعده بخمسة أعوام، وبقي «إيفان الرهيب» علامة بارزة في السينما السوفييتية والعالمية.

ستالين في السينما

تعد شخصية ستالين إحدى الشخصيات التاريخية الأكثر حضورا في السينما على مستوى العالم. ووفقا لإحدى الإحصائيات، يحتل ستالين المرتبة الخامسة بين الشخصيات التاريخية من حيث الحضور في الأفلام بـ ٣٨ فيلما بعد نابليون (١٩٤) والمسيح (١٤٧) ولينين (٨٦) وهتلر (٧٤)، ومعظم هذه الأفلام صورت خلال حياته في الفترة الممتدة من عام ١٩٣٧ حتى عام ١٩٥٣. علما أن عددا لا بأس به من هذه الأفلام صنعها كبار المخرجين السوفييت في تلك المرحلة، نذكر منها «لينين في أكتوبر» (١٩٣٧)، و«لينين عام ١٩١٨» (١٩٣٨) لميخائيل روم، و«الرجل ذو بندقية» (١٩٣٨) و«ياكوف سفيردلوف» (١٩٤٠) لسيرجي يوتكيفيتش، «ناحية فيبورغ» (١٩٣٨) لكوزينتسيف وتراوبرغ، «السيبيريون» (١٩٤٠) لليف كوليشوف، «فاليري تشكالوف» (١٩٤١) لميخائيل كالاتوزوف، «يدعى سوخا - باتور» (١٩٤٢) لزارخي وخيفيتس، «الدفاع عن تساريتسينا ج١» (١٩٤٢) للأخوة فاسيليف، «الضربة الثالثة» (١٩٤٨) لإيغور سافشينكو، «معركة ستالينغراد» (١٩٤٩) لفلاديمير بيتروف.

ومن الجدير بالذكر، أن معظم هؤلاء المخرجين قاموا بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي عام ١٩٥٦ بقص الكثير من المشاهد التي احتوت شخصية ستالين في أفلامهم، وخاصة تلك المتزلفة بطريقة مبتذلة، مما أساء في بعض الأحيان إلى مونتاج الفيلم، وأضاع الكثير من الكادرات المهمة من وجهة نظر الأرشيف. بل إن بعضهم فعل ذلك قبل المؤتمر بسنوات، إذ روى المخرج جينريخ جاباي للمشاركين في سيمبوزيوم «السينما الستالينية» الذي أقيم في مدينة تولوز الفرنسية قبل ثلاثة أعوام، كيف دخل ذات أمسية من عام ١٩٥٣ إلى غرفة المخرج روم في المعهد، بعد أن لاحظها مضاءة في ساعة متأخرة، فشاهده منهمكا بالعمل فوق شريط سينمائي، فسأله: «ميخائيل إيليتش ما الذي تفعله...؟»، فأجابه روم على الفور: «ما الذي أفعله؟ إنني أقص ستالين».

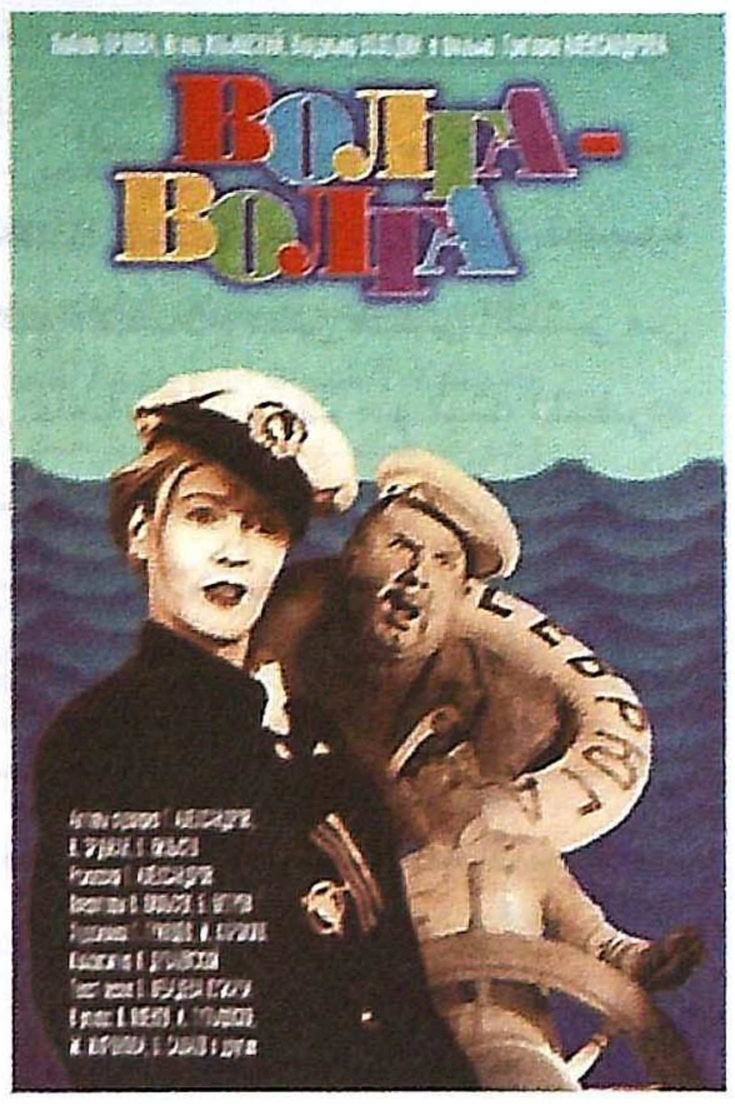
ويعد المخرج المعروف ميخائيل تشياوريلي - صاحب الفيلم الناطق الأول في السينما الجورجية - أبرز من مجد شخصية ستالين في الأفلام الأربعة التي صنعها عنه، وبمراقبة مباشرة منه. فمن عام ١٩٣٨ وحتى عام ١٩٥١ أخرج تشياوريلي فيلما واحدا من غير ستالين، وحاز خلال اثنتي عشرة سنة خمس جوائز ستالين من الدرجة الأولى، ثلاثة منها لأفلامه «الستالينية» وهي «الشعلة العظيمة» (١٩٤١)، «القسم» (١٩٤٧)، «سقوط برلين» (١٩٥٠). ويرى بعض النقاد أنه مع فيلمه «الشعلة العظيمة» بدأت تتغير صورة لينين في السينما تماما، إذ أخذ يظهر كشخص عاجز عن الفعل من دون ستالين - ذراعه اليمنى ومستشاره، المدافع عنه وحاميه الأول، ليحتل بالتدريج مكانه نهائيا. ومن الجدير بالذكر أن الناقد الفرنسي أندريه بازان توقف في مقالة شهيرة له بعنوان «أسطورة ستالين في السينما السوفييتية»، عند تلك الصورة الميثولوجية لستالين التي رسمها تشياورلي في أفلامه.

أول ممثل أدى دور ستالين في السينما السوفييتية والعالمية كان ممثلا مسرحيا يدعى سيميون جولدشتاب في فيلم «لينين في أكتوبر». ولم يكن جولدشتاب نجما معروفا، ولم يصبح كذلك بعد أدائه هذا الدور. وتشير الناقدة ماريا كوستيوكوفيتش إلى أنه في مرحلة لاحقة أخذوا يتجنبون ذكر اسمه في المقالات، وحُذف من الوثائق السينمائية. وحتى اليوم لن نجد اسما وتعريفا بهذا الممثل في معظم الموسوعات العامة والسينمائية، بل حتى في أرشيف الدولة السينمائي. وفي الموسوعتين اللتين ظهر اسمه فيهما (من دون أي تعريف) ظهرت أربعة أفلام له لا غير، إذ أدى جولدشتاب دور ستالين بعد ذلك في فيلم المخرج يفيم دزيجان «فرقة الخيالة الأولى» (١٩٤١) وفيلم المخرج ليونيد لوكوف «ألكسندر بارخومينكو» (١٩٤٢). وإذا كان من الواضح أن المشاهدين اليوم لن يروا هذا الممثل في فيلم «لينين في أكتوبر» بعد أن حذف روم مشاهد ستالين منه، فلم يكن مصير الفيلمين الآخرين اللذين ظهر فيهما جولدشتاب بأفضل، ففيلم «فرقة الخيالة الأولى» لم يُنجز، وآخر فيلم ظهر فيه جولدشتاب بحسب الموسوعتين السينمائيتين «المفقود» (١٩٤٣) للمخرج فلاديمير براون منع من العرض.

أما الممثل الذي ارتبط اسمه بأداء شخصية ستالين بصورة وثيقة، فهو ميخائيل جيلوفاني (١٨٩٣ - ١٩٥٦)، الذي كان أحد أشهر ممثلي مسرح روستافيلي في مدينة تبليسي، ولعب حتى عام ١٩٣٨ عشرات الأدوار في السينما الجورجية، وأخرج عدة أفلام لها. لكن مسيرته الفنية تغيرت تماما بعد أن وجد المخرج تشياوريلي ملامح من الشبه بينه وبين ستالين، داعيا إياه لتأدية شخصيته في فيلم «الشعلة العظيمة». ومنذ ذلك الحين، جسد جيلوفاني شخصية ستالين في اثني عشر فيلما، هي الأبرز من بين الأفلام التي ظهرت فيها، كان آخرها فيلم المخرج ميخائيل كالاتوزوف «الأعاصير المعادية» عام ١٩٥٣، الذي انتهت معه حياة جيلوفاني في السينما، بعد أن حصد جائزة ستالين أربع مرات لأدائه دوره.

أحد آخر وأبرز من أدى دور ستالين في تلك المرحلة كان المخرج والممثل المسرحي الكبير ألكسي ديكي (١٩٨٩ - ١٩٥٥)، إذ إنه بعد النجاح الكبير الذي حققه في أدائه لدور القائد التاريخي كوتوزوف في فيلم بالعنوان ذاته عام ١٩٤٣، ودور ناخيموف قائد الأسطول البحري الروسي في حرب القرم في فيلم «الأدميرال ناخيموف» (١٩٤٦)، تقرر أن يؤدي دور ستالين على الرغم من عدم وجود أي أوجه للشبه بينهما، وعلما بأنه كان قد قضى أربع سنوات في المعتقل (١٩٣٧ - ١٩٤١). ليلعب دور ستالين في فيلمين فازا بجائزة ستالين لسنتين متتاليتين هما «الضربة الثالثة»، و«معركة ستالينغراد»، من دون أن يؤدي بعد ذلك أي دور في السينما حتى نهاية حياته.

على رغم هذا الظهور اللافت لستالين في السينما التمثيلية، فإنه في المقابل، لم توجد سوى قلة من الأفلام التسجيلية التي صورت عنه.



ملصقات الأفلام التي تناولت سيرته الذاتية

> ”معظم المخرجين قاموا بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي عام ١٩٥٦، بقص الكثير من المشاهد التي احتوت على شخصية ستالين في أفلامهم، وخاصة تلك المتزلفة بطريقة مبتذلة“

وقد طرح النقاد عدة فرضيات في سجالهم حول السبب وراء عدم رغبة ستالين في الظهور أمام الكاميرا التسجيلية، على رغم أنها جميعا تصل بهذا الشكل أو ذاك إلى النتيجة ذاتها. فترى الباحثة السينمائية مايا تورونوفسكا أن ستالين لم يكن بحاجة إلى هذه السينما بهدف الدعاية، على النقيض من هتلر الذي لم يكن يفوت فرصة للظهور أمام الكاميرا، فهذه الدعاية حسب رأيها ضرورية بالنسبة إلى دكتاتور يريد الوصول إلى السلطة في مجتمع ديموقراطي، بعكس ما هو واقع الحال في الاتحاد السوفييتي، حيث الدكتاتور يفرض على الشعب ولا حاجة به إلى الدعاية. وتحمل وجهة النظر هذه الكثير من الصواب حقا، فالدكتاتور في مثل هذه المجتمعات بحاجة إلى العبادة أكثر من حاجته إلى الدعاية، الأمر الذي كانت تضمنه الصورة المثالية التي تقدمها السينما التمثيلية عنه. وهو ما تؤكده الناقدة ماريا كوستوكيفيتش في سياق توضيحها للأسباب التي دفعت ستالين إلى الابتعاد عن السينما التسجيلية، إذ تشير إلى أن «التقارب غير المتكلف من الشعب البسيط كان سينزع عنه هالة المجد والصورة السامية التي تكاد تقترب من التأليه».

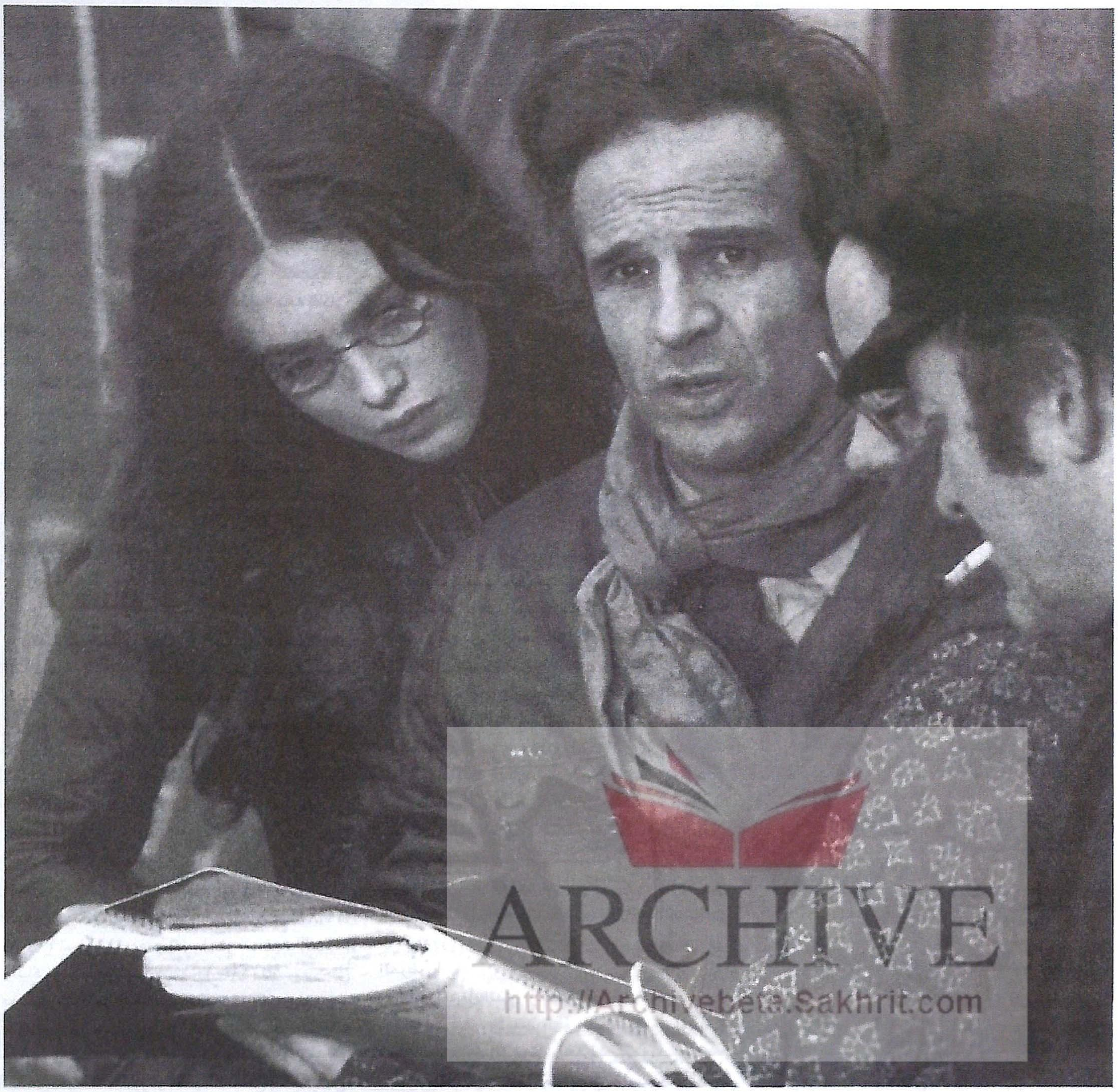
البعض الآخر لا ينفي حاجة ستالين إلى الدعاية، وانطلاقا من ذلك يرجع الأسباب إلى خشيته في أن تلعب صورته الحقيقية على الشاشة (مظهره، لكنته الجورجية...) دورا سلبيا في الدعاية له، وخاصة أنه - كما يؤكد آخرون - لم يعجب على الإطلاق بصورته في الأفلام التسجيلية القليلة التي ظهر فيها.

على رغم النجاحات التي حققتها بعض الأفلام في زمن ستالين، فإن هذه المرحلة شكلت بكل تأكيد انتكاسة كبيرة للسينما السوفييتية التي استطاعت سابقا أن تترك بصمتها المؤثرة في مجمل تاريخ السينما، وقدمت في العشرينيات تحفا فنية تعد من كنوز السينما العالمية حتى اليوم.

وإن خضعت الأفلام في زمن ستالين إلى التغيير والمنع والإتلاف، لكن المأساة لم تتوقف عند هذا الحد، إذ إنها امتدت لتطال السينمائيين أنفسهم، ليجلس بعضهم سنوات في المعتقلات، وليطلق الرصاص على بعضهم الآخر. نعم ثمة أفلام صمدت في وجه هذا الزمن، وظهرت أفلام فيما بعد تتحدث عن هذا الزمن، لكن من يستطيع أن يعيد كل تلك السنوات الضائعة من حياة سينمائيين لم يعد لهم وجود، فمن يعيد أفكارهم وأحلامهم وطموحاتهم ومشاريعهم التي لم ولن تتحقق، من يستطيع أن يحدس بما كانوا قادرين على تقديمه للفن السينمائي، وأي أفلام كانوا سيبدعون.

نعم إن الزمن في سيرورته الدائمة، يرمي في كل مرة بالطغاة إلى مزبلة التاريخ، لكن الغريب أن الطغاة لا يتعلمون الدرس أبدا، معتقدين أنهم يستطيعون إخضاع الفن لجبروتهم، وقد ينجحون في إخضاعه لبرهة ما، لكن الزمن لا يأبه بهم، فهو يعلم أنه باق وهم زائلون، وإن لم يكن قادرا على الوقوف دوما إلى جانب الفن في محنه، فهو ذكر وسيذكر دوما أن جميع المحن عابرة، ولا يمكن أن تبقى إلى ما لا نهاية، ليخرج الفن في كل مرة منتصرا على القيود والرقابات والتابوهات والمعتقلات، مؤكدا أن طريق الحرية والإبداع لا يمكن أن يوقفه أحد إلى ما شاء، لكنه يذكرنا في كل مرة، أنه على هذا الطريق احترقت أرواح ولوحات وأحلام وقصص وأفلام، يذكرنا بما يجب ألا ننساه للحظة، لأنه في تلك اللحظة التي سننسى بها ذلك، سيفقد الفن أعظم معانيه ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ارتبط اسم المصور السينمائي نستور ألمندروس Nestor Almendros بعدد كبير، نسبيا من روائع الأفلام على مدى أكثر من ثلاثين عاما، واعتمدت موهبته المتفردة على مزيج من الثقافات الأوروبية والأمريكية واللاتينية، فهو من مواليد برشلونة في إسبانيا، لكنه درس الأدب والفلسفة في كوبا، ودرس السينما في نيويورك وروما، واستوعب التجارب المختلفة لكبار المصورين السينمائيين الذين سبقوه، إضافة إلى علاقته الخاصة بالفن التشكيلي والكتابة في جماليات الفن، وتجربته في تصوير وإخراج عدد من الأفلام القصيرة منها: «الجنرال عيدي أمين دادا» (١٩٧٤)، و«كوكو، الغوريلا الناطقة» (١٩٧٨).

لمع اسم نيستور ألمندروس (١٩٣٠ - ١٩٩٢) في نهاية الستينيات الماضية، وهي المرحلة التي شهدت التحول الكبير من الأفلام أحادية اللون إلى الأفلام الملونة، وكان التعامل مع الألوان المتعددة وأطيافها الأكثر تعددا، في اللقطة الواحدة، أو المشهد الواحد، يربك كبار المصورين الذين اعتادوا على اللون الأسود وتدرجاته التي تصل إلى حدود الأبيض، وكان السؤال الصعب المتكرر يدور دائما حول نوع الإضاءة، ودرجتها، وزواياها.

«نيستور ألمندروس» وجماليات الوجه البشري

بندر عبدالحميد - سوريا

كان ألمندروس من المصورين السينمائيين القلائل الذين يعرفون جيدا متى، ولماذا، وكيف يكون التصوير على ضوء شمعة هو الأكثر جاذبية وجمالا من تنويعات الإضاءة الطبيعية أو الصناعية، وكان يملك القدرة على مواجهة تحديات الضوء الطبيعي، في الساعات المختلفة من النهار، وفي التقلبات الطارئة والحادة للطقس، ومن المصورين القلائل الذين يمكن أن ينافسوا ألمندروس نذكر المصور والمخرج السينمائي السويدي سفن نيكفست الذي ارتبطت شهرته بتصوير أهم أفلام أنغمار بيرغمان، ثم المصور الايطالي فيتوريو ستورارو الذي صور «التانغو الأخير في باريس» لبيرتولوتشي، و«القيامة الآن» لكوبولا.

ولخص تجربته، في مذكراته التي نشرها بعنوان «الكتابة بالضوء».

في عام ١٩٦٩ انخرط ألمندروس في تجربة عمل مشترك مع المخرج السينمائي الفرنسي فرانسوا تروفو، بدأت بفيلم «الطفل الجامح»، وكانت شهرة ألمندروس وقتها مبنية على نجاحاته في أفلام الأبيض والأسود، بينما كان تروفو يخوض تجربته الخاصة كأبرز رواد «الموجة الفرنسية الجديدة» التي قادها الناقد الفرنسي الشهير أندريه بازان والتي اعتمدت على الجهود والمبادرات الفردية والميزانيات المتواضعة في الإنتاج، والخروج بالكاميرا من الاستديوهات الضيقة إلى الفضاء المفتوح.

استمرت تجربة العمل المشترك بين ألمندروس وتروفو حتى عام١٩٨٣، حيث قدما فيلم «ثقة بكم»، وكان من الممكن أن تستمر تلك التجربة لولا وفاة تروفو المبكرة عام ١٩٨٤، وكانت حصيلة هذا التعاون ثمانية أفلام، أهمها: الانكليزيتان، رجل أحب النساء، الغرفة الخضراء، القطار الأخير، بينما لمعت إيزابيل إدجاني كنجمة سينمائية في أهم ادوارها الأولى في فيلم «قصة أديل هـ.».

وكان من أسباب نجاح التجربة المشتركة بين ألمندروس وتروفو أنهما يحبان البساطة ويكرهان الخدع السينمائية ويعتقدان أن التصوير السينمائي يرتبط بالقيم الجمالية والأخلاقية.

حينما كان ألمندروس مصورا شابا أثارت إعجابه أفلام مورناو، أحد أهم رواد التعبيرية الألمانية، ثم أفلام إيزنشتين التي صورها إدوار تيسه، وخصوصا فيلم ألكسندر نيفسكي، إلى جانب إعجابه الدائم بفيلم «عناقيد الغضب» لجون فورد عن رواية شتاينبك، وفيلم «المواطن كين» لأروسون ويلز، إن كل واحد من هذه الأفلام منحه شعورا طاغيا «بالسعادة العاطفية» على حد تعبيره.

كان ألمندروس نهما في البحث عن المعلومات المستجدة والجماليات الخفية، وساعدته في ذلك قدرته على القراءة والكتابة بعدة لغات، وكان يتواصل مع الكتابة في الموضوعات الفنية والتقنية في مجلة الدراسات السينمائية الشهيرة «فيلم كومنت» وحينما حصل على جائزة الأوسكار، عن تصوير فيلم «أيام في الجنة» (١٩٧٨)، أصيب بخيبة أمل لأن النقاد والجمهور والذين رشحوه لهذه الجائزة لم يكتشفوا الزوايا الحقيقية في جماليات التصوير في في أعماله، واهتموا بما هو أقل قيمة وابداعا فيها. ولهذا انبرى يكتب ما يشبه المذكرات التي تجمع بين الاعترافات الشخصية والبحث الفكري، والفني والتقني معا، ونشر كتابا بعنوان «رجل مع الكاميرا» وضع فيه خلاصة تجربته النظرية والعملية ورؤيته الخاصة للفن ولغة الصورة وجماليات التصوير السينمائي، التي يمكن أن يكتشفها الناقد المحترف والمشاهد العادي في أهم الأفلام التي صورها

ألمندروس، ومنها: ليلتي عند مود، ركبة كلير، حب في الظهيرة، مدام روز، أيام في الجنة، الاتجاه جنوبا، كرامر ضد كرامر، اختيار صوفي، إضافة إلى الأفلام الثمانية التي صورها للمخرج فرانسوا تروفو.

يقول ألمندروس:

«إنني أميل إلى تصوير النساء، وهذا لا علاقة له بميولي العاطفية، وانما هو مرتبط بالاشباع العاطفي الذي أشعر به حينما أستطيع أن أجعل المرأة تبدو أكثر جمالا واغراء على الشاشة وفي عين الكاميرا وعين المشاهد معا».

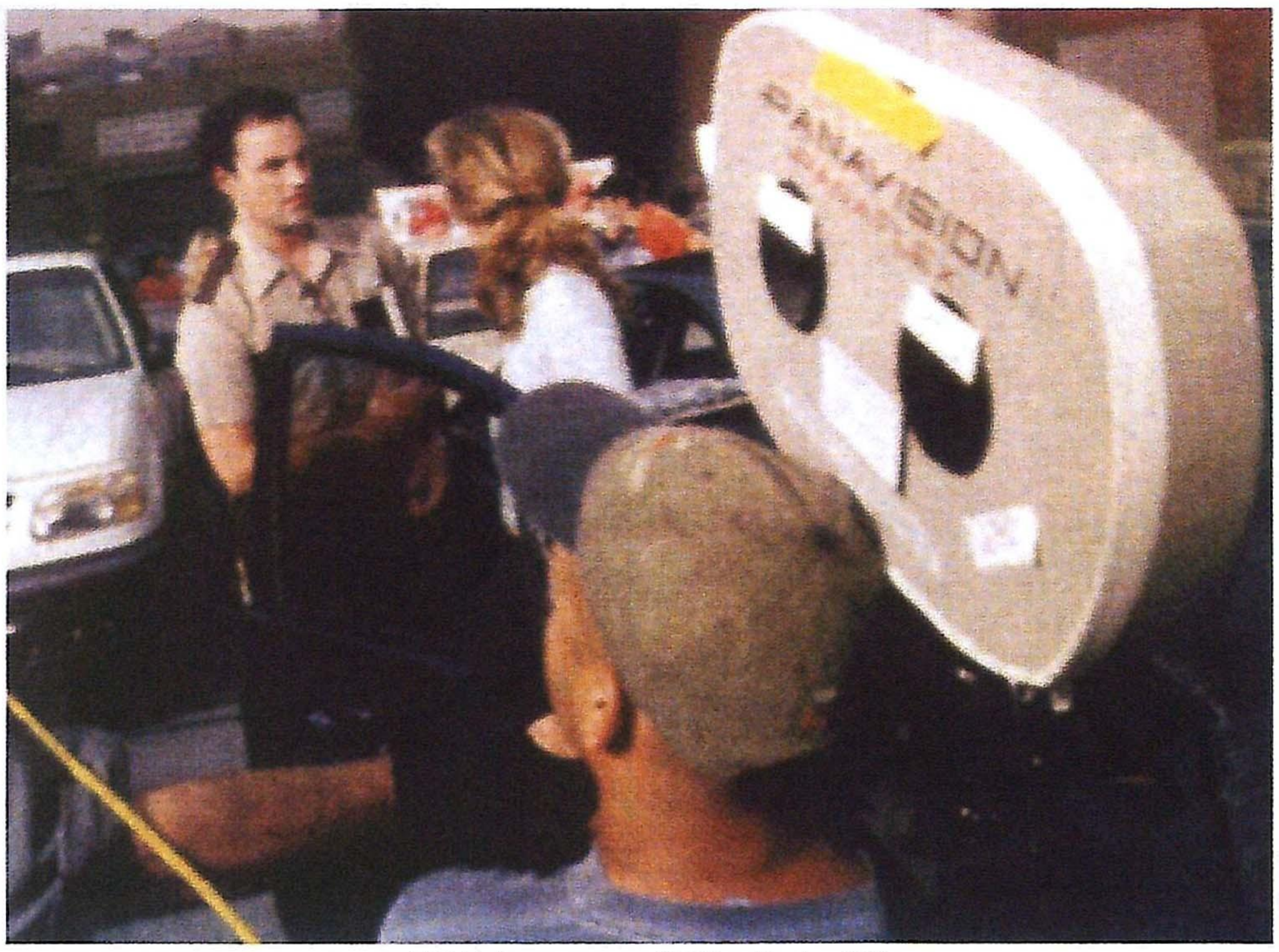
إن الثقافة التشكيلية الواسعة التي يملكها ألمندروس تعطيه قدرة على تحديد الزاوية ودرجة الإضاءة والألوان وايقاعات الحركة التي يمكن أن تخدم جماليات الصورة، أو تضعف حضورها الايحائي أو الجمالي، كما أن خبرته في التعامل مع أجيال من الممثلين والممثلات تمنحه قدرة خاصة في الحدس وتمييز الطاقات الإبداعية لدى كل ممثل، ويتذكر ألمندروس أنه تعامل مع وجه ميريل ستريب في أربعة أفلام، وكان وجهها يشبه إحدى منحوتات الفنان قسطنطين برانكوشي، وربما كان يقصد المنحوتة التي تحمل اسم «الآنسة بوغاني»:

«أتذكر لقطة سينمائية لميريل ستريب في فيلم «اختيار صوفي» كان المشهد ذا تأثير لوني بارد في البداية، ولكنها رمت بكل ثقلها في عملية تحد لخلق صورة فنية بارعة، قلت لها: حاولي اعطاء إضاءة أكثر لخديك، وانظري بهدوء إلى اليسار وارفعي رأسك وشعرك، واستطاعت فعلا أن تنفذ هذه الملاحظات وأن تقدم صورا متميزة بكفاءة عالية.

إن ميريل التي عملت معها أربعة أفلام لها وجه يبدو كأنه إحدى منحوتات «برانكوشي»، وهي الأكثر ذكاء وقدرة على التعبير بين الممثلات للواتي صورتهن، لأعوام عديدة، وقد آثرت أن أصور بعضا من الأجمل والأكثر تشويقا من نساء هذا العالم، وفي أفضل سنواتهن، وعندما صورت فيلم «قصة أديل» كانت إيزابيل إدجاني قد أنهت مرحلة المراهقة وبدت ذات شفافية مدهشة، وعندما صورت كاترين دونوف في فيلم «المترو الأخير» كانت في الأربعين من عمرها، وكان لها جمال مثير، كالنبيذ الأبيض الجيد، إنها مخلوقة ذات شباب لا ينتهي».

ويبدو أن ألمندروس ينظر إلى وجوه النساء - كعنصر جمالي - من خلال عين مركبة من عين الفنان وعين الكاميرا وعين طبيب التجميل، ولهذا فإن ملاحظاته عن تصوير وجوه النساء في الحالات المختلفة تأخذ أهمية خاصة لأنها تعتمد على التجربة:

«إن أغلب الجميلات الشهيرات يملكن مزاجا طيبا وحسنا، فالوجوه الجميلة هي التي تحمل الخدود الوردية والشفاه ذات الحمرة الطبيعية، وأي أختلاف في الظلال لا يمكن أن



للكاميرا مزاجها الخاص بحسب جيلها التقني

”من أهم أسباب نجاح ألمندروس حبه للبساطة وكرهه للخدع السينمائية واعتقاده أن التصوير السينمائي يرتبط بالقيم الجمالية والأخلاقية“

يظهر في عدسة الكاميرا، لأن اسمرار البشرة الطبيعي أو الناجم عن التعرض لأشعة الشمس يجعلها أحادية اللون».

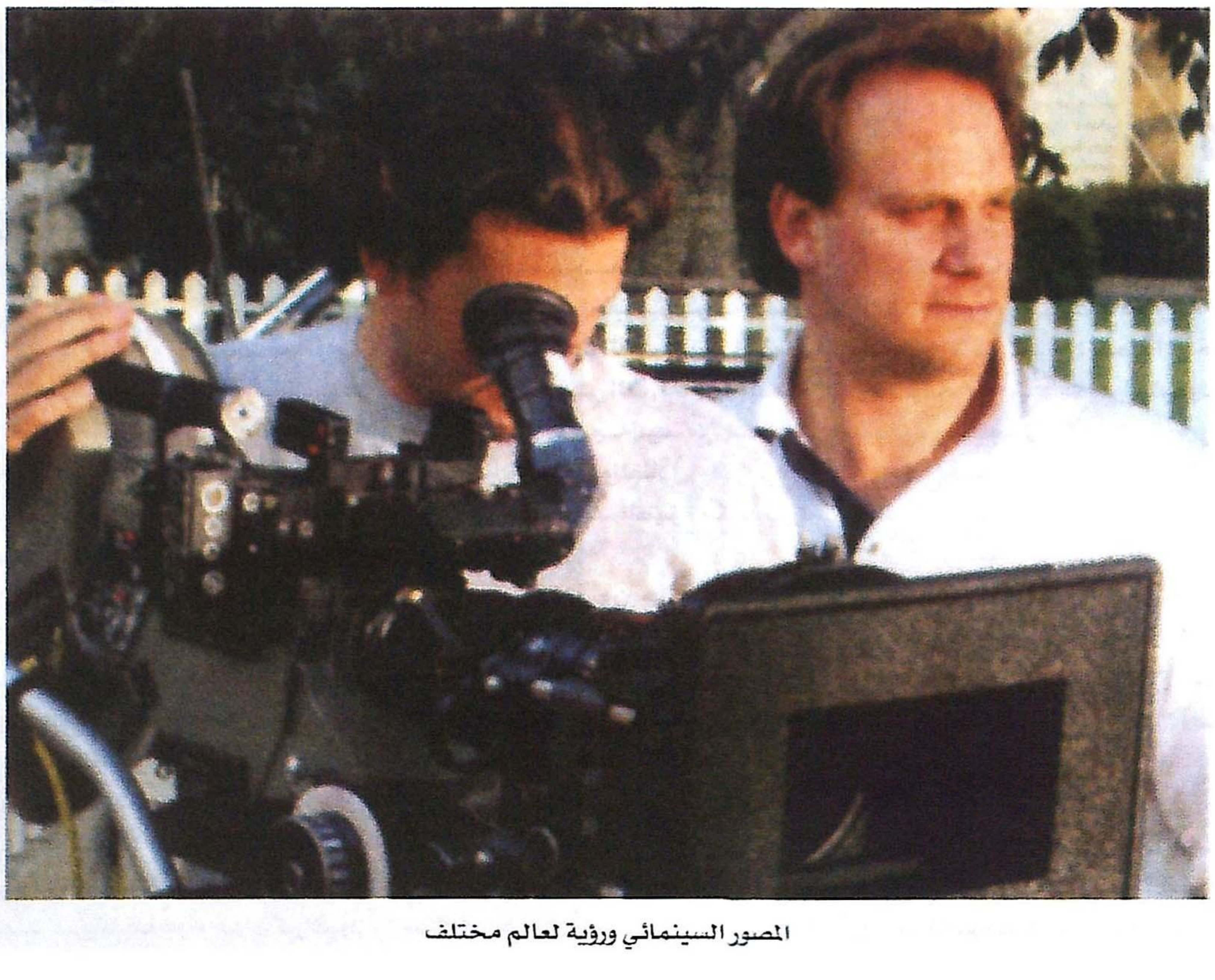
في بدايات التصوير الفوتوغرافي كان المصورون يحتاجون إلى فتح عدسة الكاميرا لمدة أطول نسبيا، لأن حساسية الأفلام السالبة كانت ضعيفة، فكانوا يقومون بتثبيت رؤوس الشخصيات المطلوب تصويرها بكماشة مثبتة على الجدار كيلا تتحرك أثناء فتح العدسة، وكانوا يحركون الرؤوس في كل الاتجاهات قبل اختيار الوضع المناسب للتثبيت، وتجنب الظلال التي يمكن أن تشوه الصورة، أما المصور السينمائي فإنه يمارس هذه الحركة بأسلوبه الخاص، من خلال تراكم الخبرة، كما يفعل ألمندروس في تعامله مع معاصريه من الممثلين، أو حينما يتذكر الممثلين الذين سبقوه، وشروط التصوير التي تناسبهم:

«إن الإضاءة عمل رئيسي من الأعمال التحضيرية، وفي التجارب نستطيع أن نحدد: هذا وجه مستدير، ولن يتعرض جانباه للإضاءة التي يتلقاها، والحل الفني هو أن نترك نصف الوجه معتما ونضيء النصف الآخر، وحينما نرى أن وجه الممثل طويل، علينا أن نستخدم الإضاءة الأمامية المباشرة، وإذا كانت عينا الممثل عميقتين، فعلينا أن نخفف الضوء نحو الأسفل كي يظهر حاجباه، وحدث مرة أن عملت مع ممثلة لديها نقطة ضعف تتمثل في تجعيدة في جبينها، أظهرت أن وجهها غير متوازن وأبرزت فكيها، فاقترحت أن ترفع شعرها وانتهت المشكلة.

إن ريتا هيوارت كانت لمدة خمسين عاما تملك نظرة خاصة ساعدتها لكي تصبح نجمة لامعة، أما مارلين ديتريش فكانت تعرف نفسها جيدا، وتعرف طبيعة وجهها أكثر مما يعرفه الآخرون، عندما وصلت إلى هوليوود كان وجهها مدورا وملتويا، وهو نموذج للوجه الألماني المعروف، وقيل إن طبيب أسنانها الخاص كان يعيد إليها ترتيب بعض أضراسها لتتمكن من تثبيت عظام فكيها، ولو قارنت وجهها في فيلم «الملاك الأزرق» عام ١٩٣٠، ووجهها في «قطار شنغهاي السريع» عام ١٩٣٢ لرأيت آثار التغييرات وعمليات التجميل، كانت تدرك أن لديها خطا في طرف أنفها، وأن صورتها الأمامية أفضل من صورتها الجانبية.

ثمة سلاح آخر يحمله الممثل القديم هو الابتسامة، فالابتسامة تمدد بشرة الوجه الواسع، ولهذا نرى أن بعض الممثلين يبتسمون عندما يكون الضوء مسلطا عليهم دون أن يكون ثمة سبب للابتسام في المشهد، إن الابتسامة أو العبوس ليسا هما الحل دائما، وأذكر أن إحدى الممثلات اللواتي عملت معهن كان لها لثة بارزة، وهي تشبه الفرس حينما تبتسم أو تضحك قبل التصوير، ولهذا اقترحت عليها أن تبتسم بعينيها على طريقة «الموناليزا» وحينما التزمت بنصيحتي تحسنت صورتها على الشاشة وأصبحت نجمة بارزة.

إن القاعدة التي يمكن تطبيقها في الواقع، وفي التصوير السينمائي، هي أن وجه المرأة لا يمكن إضاءته من الأعلى، وهناك في المناطق الاستوائية تخرج مجموعات من النساء في سن الزواج من بيوتهن بعد الظهر أو قبل الغروب، عندما تصبح زاوية الإضاءة مائلة، ويخف وهج الضوء ويصبح الطقس لطيفا، فتبدو وجوههن طبيعية جدا، أما في منتصف النهار فإن الضوء يشكل ظلا تحت العيون وظلا آخر تحت الأنف كالشاربين فوق الفم، وفي التصوير السينمائي او في الإضاءة المنزلية لا يجوز إسقاط الضوء من الأعلى، لأنه لا يمكن أن يعطي إضاءة جيدة للوجود أو اللوحات الجدارية، ولهذا لا بد من الإضاءة المكانية المحددة، وثمة حقيقة غريبة في الحياة هي أن بعض النساء العاديات يستطعن اقناع الرجال بأنهن جميلات من خلال إبراز وتعميق حركة التضاد في ملامحهن».


المصور السينمائي ورؤية لعالم مختلف

وقد يخطئ المخرج في اختيار بعض الممثلين، وفي اختيار مواقع التصوير، وفي هذه الحالة فإن مدير التصوير هو الذي يتحمل مسؤولية الانسجام في الإيقاعات الداخلية

والخارجية للممثلين، وفي الإيحاءات الخاصة لموقع التصوير:

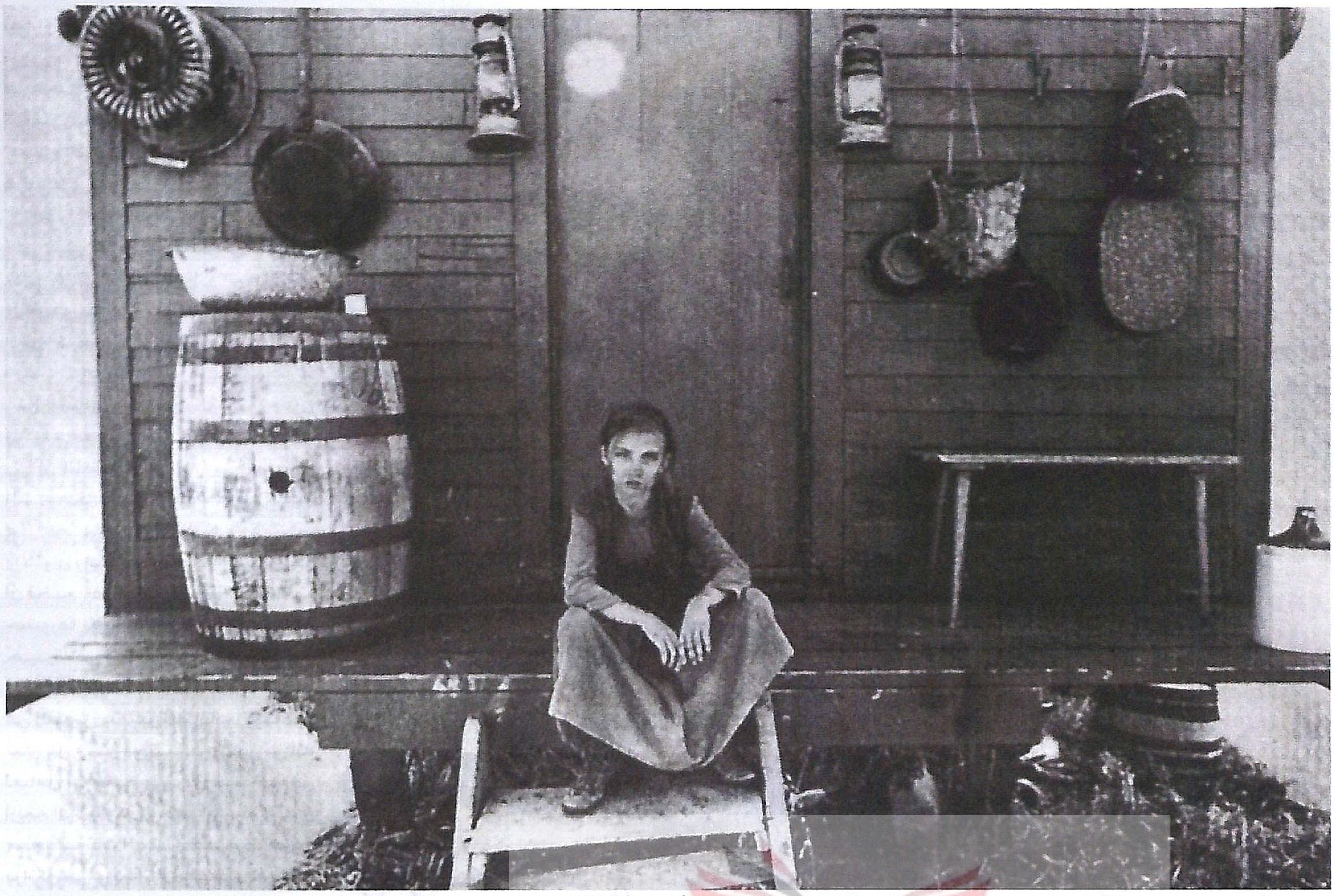
«غالبا ما يتحمس المخرج لممثلة معينة فلا يرى أخطاء كثيرة في ملامحها، وهنا يأتي دور المصور الذي يرفض ما تريده هي، ويعمل ويحلل حسب تجربته بعيدا عن آراء الآخرين، وعلى الكاميرا أن تملك قدرة الناس على الإحساس بالجمال والإغراء والحزن والسعادة، ومن خلال تجربتي الشخصية، تمنيت العمل كثيرا في تصوير شخصيات محددة من الممثلات المعروفات، أهمهن: مارلين ديتريش، لويز بروكس، هيدي لامار، سيلفانا مانغانو، دانييل داريو، ألندا فالي، دولوريس دل ريو، ولا أظن أن مارلين مونرو جميلة، فقد كان وجهها عريضا جدا، وكانت عيناها متباعدتين، ولها منخاران بارزان كثيرا، وقد تعرضت لعدة عمليات تجميل ودورات تدريبية على الإغراء الجنسي والدلع، وربما كان في هذا الكلام إجحاف وتحامل مني على مارلين، بسبب نشأتي في إسبانيا وكوبا، فأنا شخصيا أفضل الجمال اللاتيني، حيث اللون الأسمر الخلاب والرشاقة الفاتنة».

إن المكان يفرض شروطه على المصور السينمائي، ويضعه أمام خيارات جديدة، فالطبيعة نسيج من عناصر مختلفة من مشاهد لا تنتهي، وهي لا تكرر نفسها بين مكان وآخر، وهذا ما يعرفه ألمندروس مسبقا، قبل أن يحدد لحظة التصوير:

«من خلال تجربتي في تصوير فيلم «أيام الفردوس» و«البحيرة الزرقاء» احتجت أكثر من مرة لإعادة ترتيب موقع التصوير فنيا، ولكن الحقيقة التي أعرفها هي أنني لا أهتم بالطبيعة، فالطبيعة تصبح مشوقة فقط عندما تبرز طبيعة الإنسان، فالحقول البيضاء في «أيام الفردوس»، وحقول القطن في «مكان في القلب»، كانت صعبة التصوير لأنها مصنوعة بيد الإنسان، وقد مللت من تلك المنطقة بعد فترة وجيزة، ولم يعد يشدني إليها سوى النهر والجسر الذي يقطعه».

إن عناصر النجومية ومركباتها مختلفة، فبين المليارات من الناس لا نستطيع أن نجد إنسانين اثنين أو وجهين متشابهين ومتطابقين تماما، وهذا ما يمكن أن ينطبق على الأشجار والأحياء الأخرى في الطبيعة الغنية بتلاوينها وقدرتها على إضافة العناصر المميزة لكل شخصية أو وجه أو عنصر على حدة، يقول ألمندروس:

«وماذا عن كاترين هيبورن؟... إنها تملك وجها كما قال تروفو: «يجب على المرء أن يختبره». إن جمالها لا يصل إلى المشاهدين مباشرة، ولكنه حينما يصل فإن من المستحيل محوه من الذاكرة والخيال، إنها حاضرة من خلال صورتها ورشاقتها وقدرتها على تحريك الأعصاب، ولهذا فإنها تظل حية أكثر من الأخريات، ومن بين الممثلات الجدد نجد أن جين فوندا وميريل ستريب تمتلكان هذه الطاقة بأسلوب عظيم، وهي طاقة القوة، وكيان المرأة المستقلة التي ما تزال لطيفة، والأنثى التي يمكن توجيه الانتقاد إليها، ويمكن أن تقع في الحب».



من فيلم «أيام في الجنة»

"كان ألمندروس نهما في البحث عن المعلومات المستجدة والجماليات الخفية، ساعده في ذلك تمكنه من القراءة والكتابة بعدة لغات، والثقافة التشكيلية الواسعة التي امتلكها أعطته القدرة على تحديد الزاوية ودرجة الإضاءة والألوان وإيقاعات الحركة الصحيحة"

إن للكاميرا أمزجة خاصة بها، فالكاميرات تنتمي إلى أجيال وأنواع وطاقات مختلفة، وحساسيات خاصة تجاه كل مشهد وكل وجه، ولهذا فإن ألمندروس يعرف مسبقا المستوى الجمالي والفني لكل لقطة، من خلال معاينة هيئة المكان والشخصيات التي ستتحرك فيه أمام الكاميرا التي تعرف حساسيتها الخاصة:

«إن الكاميرا متقلبة الأهواء، وتحتاج إلى من يداريها، وهي تحب بعض النساء أكثر من الأخريات، وكل شيء يبدأ لديها من هيكل الجسد أو القوام الأكثر جمالا على الشاشة، كما هو عند غريتا غاربو وجوان كرافورد وسيلفانا مانغانو، وكل منهن ذات قوام باهر، وأنف محدد، وعظام الوجنة مرتفعة، والحواجب مرسومة بشكل أنيق، فوق خطوط الفك الإنسيابية، إن الملامح المتميزة هي التي تلتقط الضوء الساقط على الوجه ليشكل إيقاعا لونيا بين الضوء والظلال، وفي بعض الوجوه قد لا يجد الضوء مكانا بارزا يسقط عليه.

وإذا كانت العيون حاسمة، بشكلها واتساعها، فإن العيون الكبيرة المثيرة أحيانا، بنظراتها الثاقبة المعبرة، قد لا تشكل عند بعض الممثلين إلا نوعا من الجمال الزائف، وقد يجد الآخرون ذوو العيون الصغيرة أسلوبا يعوضون فيه عن هذا النقص».

تتحكم عملية «الإيحاء» بنسبة ما، في عمل ألمندروس، وخياراته المفتوحة على ابتكار الحلول الفنية والتقنية في تصوير اللقطات والمشاهد السينمائية، وربطها بالحركة التي يمكن أن تحدث في اللقطة الواحدة، وعلاقاتها بما سبقها وما يتبعها من لقطات ومشاهد.

إن الممثلين هم مركز الحركة في اللقطة السينمائية، وفي تكوين المشهد، فهم الذين يتحركون، ويحركون الأشياء الأخرى من حولهم، يشعلون الأضواء، أو يغلقون الأبواب، أو يفتحون النوافذ، أو يسوقون السيارات، ولكن كبار الممثلين الذين نعرفهم ينتمون إلى أجيال تختلف بينها معايير الجمال والجاذبية:

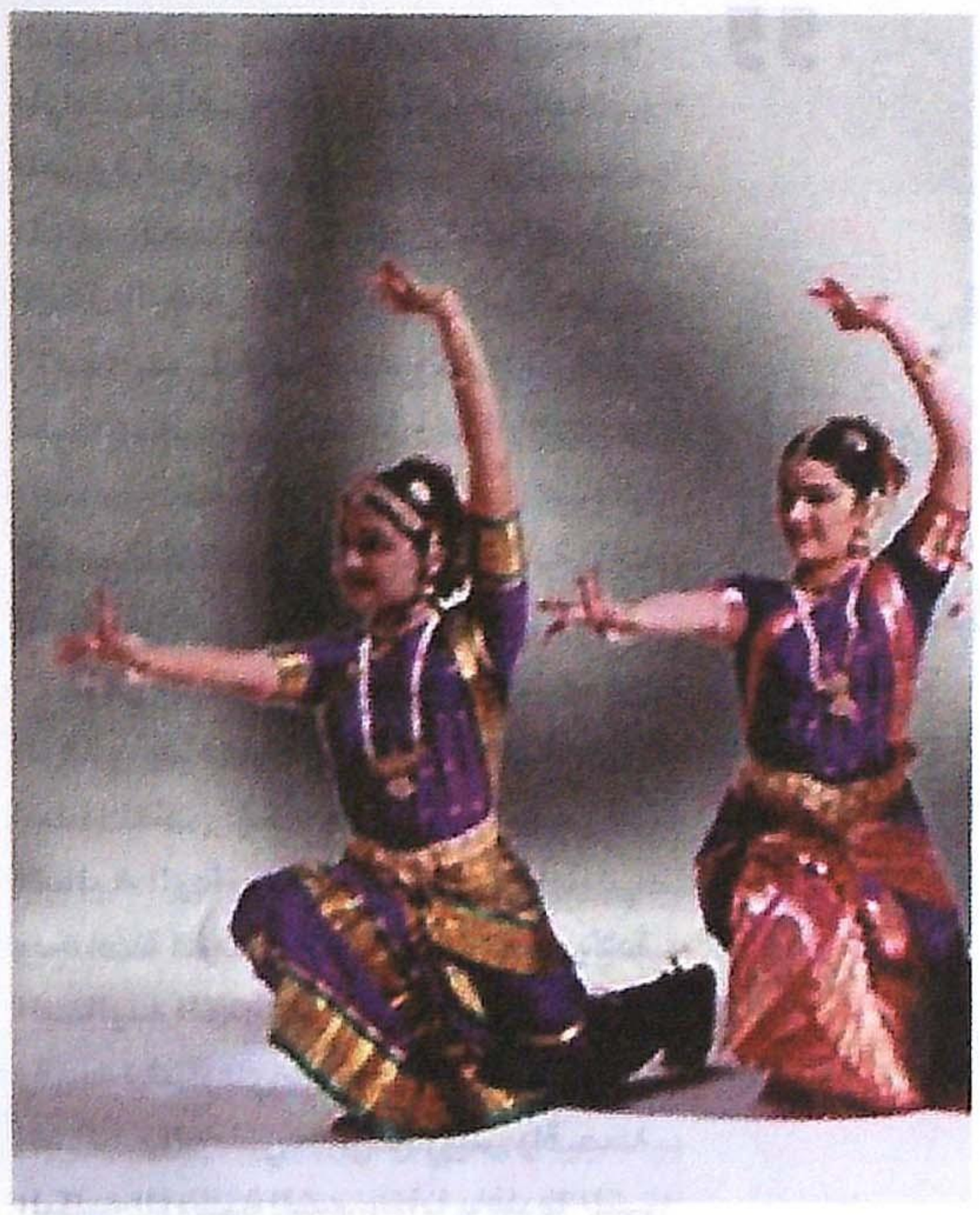
«في السنين الماضية كان الجمال مرافقا للممثلات، من حيث التقاليد وبراءة النظرات، حتى أن إحداهن تبدو كأنها رفيقة الآلام، وقبل الوصول إلى الاستديو كانت الممثلة تقضي ثلاث ساعات في الصباح في التجميل.

أما النساء اللواتي كان الجمال بالنسبة إليهن أمرا ثانويا، مثل مريام هوبكنز وبيتي ديفز فكان أكثر ما يناسبهن هو أداء دور العوانس اللواتي لن يقع في حبهن أي نوع من الرجال، وقد اختفت في هذه الأيام النماذج المثالية، ويجب أن يكون الجمال لكل الأعمار وفي كل السلالات الإنسانية، وفي كل الاحجام والأشكال».

وتمتد خبرة ألمندروس إلى عمق تاريخ الفن التشكيلي، حيث كان بعض أعلام الفنانين يوزعون الضوء في لوحاتهم بمهارة خاصة، وكان الأكثر شهرة في هذا المجال رامبرانت ثم كونستابل وغويا:

«أنا أعلم بأنه ليس أسهل من تصوير المشاهد الخارجية، فقد بذلت كثيرا من جهودي الإبداعية في إضاءة مدخل البيت في فيلم «اختيار صوفي» أو «كرامر ضد كرامر»، إن أكثر المصورين اعتدالا يستطيع أن ينقل المشاهد الخارجية كما هي، ومع ذلك فإنهم يفضلون شيئا من الغيوم والأمطار لترطيب الفيلم وترشيحه للفوز بجائزة الأوسكار، مع أنهم يتذكرون أن مشاهير الرسامين مثل كارا فاجيو ورامبرانت وغويا اختاروا موضوعات أكثر ألفة في عملهم، وأنا معهم، اعتقد أن أفضل منظر طبيعي هو الوجه، لأن فيه أروع المرتفعات والوديان، وأوضح السهول وأكثف الغابات ... ولهذا لا أجد موضوعا يجذبني نحوه بقوة أكثر من الوجه البشري، إنه خلاصة المناظر الطبيعية» ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



تعود مصادر أشكال الرقص الكلاسيكي الهندي بالغة التطور إلى العروض الشعبية الراقصة والرقصات الطقسية ذات التقاليد العريقة، التي كان لها تأثير كبير على تشكيل فن الرقص لدى كثير من شعوب جنوب شرق آسيا.

ويمكن مصادفة أول التنويهات بالرقص في مجموعة الأناشيد الدينية القديمة الريجفيدا Rigveda (القرنان ١١ - ١٠ قبل الميلاد).

وكان الرقص في مرحلة تكون البوذية (القرنان ٦ - ٥ قبل الميلاد) جزءا أساسيا من الخدمة الدينية، وبدأ يتحول في الفترة نفسها إلى وسيلة لهو، واندرج في مراسم البلاد، وتشكلت في قصور كبار الملوك فرق محترفة طورت فن الرقص.

الرقص الهندي الكلاسيكي

راقصون يؤدون الشعائر في المعبد

د. عمر ألتنجي - سوريا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد اكتسب الرقص الكلاسيكي الهندي أساسه النظري في النصف الثاني من القرن الأول قبل الميلاد، وهذا ما يدل على تطوره الرفيع، والأكثر عراقة من المباحث هو «الناتياشاسترا» Natiashastra (علم المسرح، حوالي القرن الأول الميلادي)، ويتناول مسائل الرقص والموسيقى والدراما، وينتسب هذا العمل الشامل المتنوع إلى عدة مؤلفين.

ويرتبط نشوء الرقص الكلاسيكي الهندي وتشكله بإبداع العملين الملحميين «المهابهاراتا» و«الرامايانا» (القرون الميلادية الأولى) وبمرحلة تحول الدين القديم البراهمانية Brahmanism إلى الهندوسية. ففي هذه الفترة شيد الكثير من المعابد التي أصبحت فيما بعد مراكز للفن الكلاسيكي الهندي. وقد استخدم رعاة المعابد البراهمة الأساطير والخرافات والحكايات التي كانت شائعة بين أفراد الشعب لأجل ترويج دينهم المتجدد وتثبيته.

احتكر البراهمة فن الرقص لعدة قرون، ووضعوا مبادئه وقواعده الأساسية بدقة، وأنكروا العلاقة بين الرقص الكلاسيكي الهندي والإبداع الشعبي، وأضفوا على الموسيقى والرقص مسحة استثنائية ومناعة، واعتبروا منشأ الرقص ربانيا، وكثيرا ما كانوا يسمون الرقص الكلاسيكي رقص الأرباب. ومبدع الرقصات وأول مؤد لها حسب الهندوسية هو الرب شيفا الذي خلق الكون من العماء Chaos وهو يرقص.

أدى عروض المعابد راقصون محترفون، ويرتبط ظهور راقصات المعابد الديفاداسات بعادة تكريس النساء لخدمة اللاهوت، ويشهد الأدب والفن التشكيلي على انتشار الديفاداسات في أرجاء البلاد، وقد بلغ فنهن أقصى ازدهاره في العصور الوسطى، واستمر حتى القرن العشرين.

وقد أوجبت الشروط الجغرافية والتاريخية لتطور البلد ثبات خصائص الرقص لمختلف الأقاليم، وحددت تنوعه، ولكل منطقة من الهند تقريبا رقص شعبي مميز لها، ففي راجاستان نجد الجومار، وفي البنجاب البهانجرا، وفي تاميلنادا الكومي، وفي كوجاراتا الجاريا، وفي كشمير الهافيزا... إلخ. كما حددت خصائص الرقص الشعبي لمختلف أقاليم البلد أصالة الرقص الكلاسيكي الهندي وفرادته وأساليبه، والأساليب (المدارس) الأساسية هي:

البهارات ناتيا، والكاتهاكالي، والكاتهاك والمانيبوري.

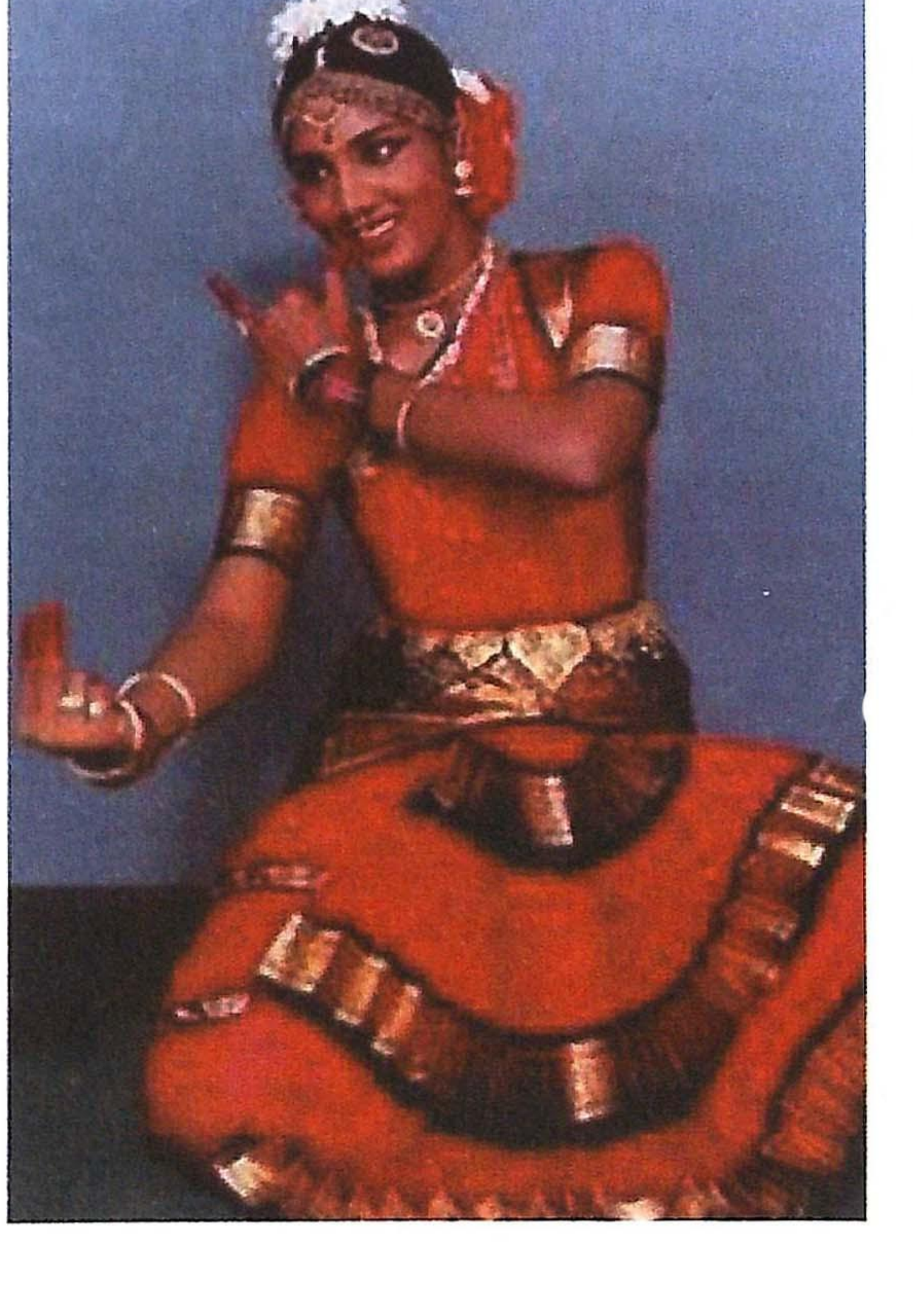
ازداد الاهتمام بفن الرقص في بداية القرن العشرين مع ازدياد الوعي الذاتي الوطني، وجرى إحياء بعض الأساليب القديمة، مثل كوتشيبودي في أندهرا، وأوديسي في أوريسا، والاثنان يعتبران كلاسيكيين إلى جانب الأساليب الأساسية الأربعة، ويخضعان للمبادئ الرئيسية نفسها لـ «الناتياشاسترا»، وقد ذكرت في الأدب السنسكريتي القديم، وتتميز هذه الأساليب بوقفات Poses ثبتت في النحت القديم.

تختلف أساليب الرقص الكلاسيكي الهندي بعضها عن بعض في تقنية الأداء. فالرقصات الهندية الجنوبية - البهارات ناتيا والكاتهاكالي - تؤدى بنصف انثناء Demi - plié في وضعية منقلبة للوركين، في حين يجري أداء الشمالية - الكاتهاك والمانيبوري - في وضعية حرة للرجلين والقدمين.

وتتميز البهارات ناتيا بالتوافق الدقيق في حركات الأيدي والجذع والرأس والرقبة والعينين والحاجبين، وتستخدم البهارات ناتيا والكاتهاكالي نظام الإشارة المنمذجة بالمقارنة مع الكاتهاك أو المانيبوري، والوضعيات المختلفة للعينين والحاجبين التي لها مغزى رمزي معين، والتي تميز الكاتهاكالي، تختفي كلية في الكاتهاك والمانيبوري. والتناسق المعقد في حركات البهارات ناتيا، وانعدام المخطط التركيبي يميز هذا الأسلوب عن المانيبوري التي يكتسب المخطط التركيبي فيها أهمية حاسمة. تؤدى البهارات ناتيا في المكان نفسه تقريبا، في حين يؤدي الراقصون في المانيبوري خطوات معقدة، فهم يتحركون قطريا ويشكلون حلقة وغير ذلك. وفي الكاتهاكالي حتى الأدوار النسائية يؤديها الرجال.

ويتألف كل من الأساليب المذكورة من ثلاثة أنواع من الرقص: النريتا، وهو رقص صرف أو تركيب من الحركات المؤسسة على مخطط إيقاعي معقد، والنريتيا، وهو رقص ذو مضمون معين أو حالة نفسية، والناتيا، وهو دراما راقصة، والأسلوب ينظر إليه كذلك على أنه اقتران بين ثلاثة مكونات: البهافا، وهو قص انفعالي بوساطة الحركات والوقفات وإيماءات الوجه والإشارات المنمذجة، والراغا، وهو الموسيقى والألحان، والتالا، وهو الإيقاع. وتستخدم كل من البهارات ناتيا والكاتهاكالي والكاتهاك والمانيبوري نظام إشارة خاصا مصوغا بدقة ووقفات وحركات أساسية مثبتة في المباحث القديمة، وكثيرا ما يدخل المؤدي ارتجالا في رقصه مع حفاظه على خصائص الأسلوب، ويقوم الرقص الكلاسيكي الهندي على إيقاعات معقدة ومتنوعة يتطلب أداؤها إعدادا متقنا وطويلا.

ما زالت باقية في الهند حتى الآن أسر وفرق الراقصين المحترفين الذين يحافظون بعناية على الأشكال



التقليدية، التي يجري توارثها في حدود طوائف أو أسر معينة، مثل أسرة بيلايي المعروفة. ويبقى البراهمة وراقصات المعابد الحفظة التراثيون لتقاليد أداء أشكال الرقص الكلاسيكية، ومن السمات الأساسية ذات الطابع الوطني التي تساعد على حفظ أشكال الرقص القديمة حيوية التقاليد والعادات القديمة، كالأعياد المختلفة والعناية بإرث الماضي.

وفي الوقت نفسه، كان إحياء فن الرقص ونشره في القرن العشرين أساسا لظهور شكل جديد من الرقص هو الباليه الوطني. وكان للباليه الأوروبي، وبخاصة الروسي، تأثير كبير على ولادة الباليه الهندي وعلى تطوره اللاحق. وقد شارك أوداي شانكار - أحد مؤسسي الباليه الوطني - في عروض راقصة الباليه الروسية الشهيرة أنا بافلوفا التي كان لإبداعها تأثير كبير على مؤسسي الباليه الهندي الآخرين أيضا. وقد ظهر تأثير الباليه الأوروبي على الرقص الكلاسيكي الهندي في استخدام الشكل المسرحي الكبير وبعض عناصر تقنية المسرح، ولغة تصميم الباليه الهندي هي مزيج عضوي من رقصات شعبية وكلاسيكية مختلفة.

ما يميز فن تصميم الرقص الهندي المعاصر Choreography هو توجهه إلى المشكلات المعاصرة، لكن الأشكال المنمذجة لأي من أساليب الرقص الكلاسيكي الهندي تحد من إمكان إخراج عرض باليه معاصر. وبهدف إغناء الرقص الكلاسيكي الهندي وتجديده، كثيرا ما يلجأ مصممو الرقص إلى الفن الشعبي، وكذلك إلى تركيب أساليب كلاسيكية مختلفة. ومن الإصلاحيين في مجال فن الرقص في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين يمكن ذكر أوداي شانكار، ورابندرانات طاغور، وشانتي باردهان الذين غيروا أشكال الرقص الكلاسيكي، مستخدمين طرائق الأساليب المختلفة على نطاق واسع في سبيل التعبير عن المضمون المعاصر.

ولمدارس الرقص الكلاسيكي الهندي مراكز علمية متخصصة موزعة على المدن والأقاليم المختلفة، حيث يدرس كل مركز أسلوبا معينا من أساليب الرقص. وتنسق أكاديمية الرقص والموسيقى والمسرح، التي أسست سنة ١٩٥٣، عمل هذه المراكز، إضافة إلى وجود كثير من المدارس الخاصة. وسنة ١٩٦٠ أسس مركز باليه ناتيا، وسنة ١٩٦٤ بدأ معهد تصميم الرقص عمله في إعداد مصممين للرقص الكلاسيكي الهندي، ولكل مركز عادة فرقة رقص خاصة به.

ومع تزايد الاهتمام بالفن الشعبي ظهر أدب مكرس للرقص، وتوجد في الهند مجلات متخصصة تنشر مقالات عن الرقص، منها: مجلة «الفن المسرحي Natya»، ومجلة «المسرح»، إضافة إلى المجلة الفصلية «الرقصات الهندية Nritya Bharati».

وبعد هذا الاستعراض العام للرقص الكلاسيكي الهندي، لا بد من الدخول في بعض التفاصيل لتبيان خصوصيات كل أسلوب ومميزاته.

> "يحمل عرض المانيبوري طابعا جماهيريا، الرجال يرتدون لباس المقاتلين القدماء، والنساء يرتدين ثياب راقصات المعابد. أحداث هذا العرض مقتبسة من أدب الملحمة الشعبية المانيبورية القديمة. البطلان الرئيسيان هما الأمير كهامبا والأميرة تهايبي"

البهارات ناتيا

البهارات ناتيا (داسيا تام) واحدة من المدارس (الأساليب) الأربع الأساسية للرقص الكلاسيكي الهندي، نشأت هذه المدرسة في الهند الجنوبية في القرن الثاني قبل الميلاد على قاعدة فن الرقص الشعبي، توجد تنويعات مختلفة من البهارات ناتيا في أندهار وميسورا ومدراس وفي مناطق أخرى، ولكل منها خصائصها، لكن الشكل الأنقى منها هو أسلوب مدراس. وما زالت تعيش في موطن البهارات ناتيا - في منطقة تانجورا - عائلات السلالات الخبيرة بالرقص والموسيقى، ومعلمو العروض الراقصة ومخرجوها. وتعتبر عائلة بيلايي عائلة الراقصين الأكثر شهرة الذين يلتزم فنهم بالقوانين الموضوعة في الناتياشاسترا.

يكشف الراقص في البهارات ناتيا عن مضمون الأغنية التي يؤديها المغني بالإشارة والإيماء والرقص. وتستخدم البهارات ناتيا ثلاثة أنواع من الرقص: النريتا، وهي الرقص المجرد من المضمون، ويتكون من تراكيب إيقاعية معقدة من حركات الرأس واليدين والرقبة والعينين والحواجب، والنريتيا وهي رقص ذو موضوع يمزج بين النريتا والأبهينايا «التعبير التمثيلي»، والناتيا، وهي دراما راقصة تدخل فيها النريتا والنريتيا، وتضاف إليهما عناصر الدراما.

تتميز البهارات ناتيا بوتائر متباينة من الأداء، ويوجد لها شكلان من العروض: الشكل الأول الأكثر انتشارا هو الصادير ناتش، وهو أداء منفرد Solo ذو طابع وجداني، وقد تؤديه أحيانا راقصتان بشكل متواقت، والمشاركات الأساسيات في الصاديرناتش هن راقصات المعابد الديفاداسات. يستمر العرض الراقص عدة ساعات، وله برنامج معين يتكون من ستة أدوار Numbers: الألاريبو، جاتيسفارام، شابدام، فارنام، بادام، تيلانا. الألاريبو هو افتتاحية متميزة معقدة تقنيا. تبدأ بحركات رشيقة بالرأس والعينين والحاجبين، وبعدها اليدان والرجلان، وكأن الراقصة تستعرض أناقة زينتها ورشاقتها. وتنتهي الرقصة بتركيبة من الحركات السريعة. والجاتيسفارام تبنى على تناوب الحركات السريعة والبطيئة، وخاصيتها المميزة هي التناسق الأكثر تعقيدا في حركات الرقبة والرأس واليدين والرجلين، الشابدام تؤدى بمصاحبة أغنية مكرسة للرب كريشنا Krishna، وتكشف طرائق النريتيا عن مضمون الأغنية. الفارنام هي الجزء الرئيسي الأكثر صعوبة، وهنا تتناوب النريتا والأبهينايا وتمتزجان عضويا، البادام هي الجزء أو الدور الوجداني من البرنامج، وتستخدم كذلك طريقة النريتيا، وفي أساسها تقوم أغنية عن محبة بافارتا للرب شيفا، والدور الختامي التيلانا يتطلب تقنية عالية من الأداء. تتصاعد الوتيرة، ويتعقد المخطط الإيقاعي، وتعطى أهمية خاصة لحركات العينين والحاجبين والرقبة.

وتدخل في برنامج البهارات ناتيا كذلك رقصات مختلفة مكرسة لحب رادها وكريشنا، ورقصات شيفا وغانشا وغيرهما، والرقصات الأكثر انتشارا في الهند الجنوبية هي رقصات شيفا.

الشكل الثاني لعروض البهارات ناتيا يسمى بهاجافاتا ميلا ناتاكا، وهو دراما راقصة تمثل جزءا من الطقس الديني، تؤدى أيام الأعياد، والمشاركون الأساسيون فيها هم البراهمة الذين يمثلون مشاهد مختلفة من «الرامايانا»، و«المهابهاراتا»، و«البهاجافاتا بورانا». وخلافا للصاديرناتش المكونة من أدوار إفرادية، يشارك هنا عدد كبير من المؤدين. يجسد الممثلون في الصاديرناتش شخصيات محددة، أما هنا فكل ممثل يخلق شخصية نموذجية، الأدوار النسائية يلعبها الرجال، وتتميز الدراما الراقصة بالرجولة وبالإيقاع الحماسي.

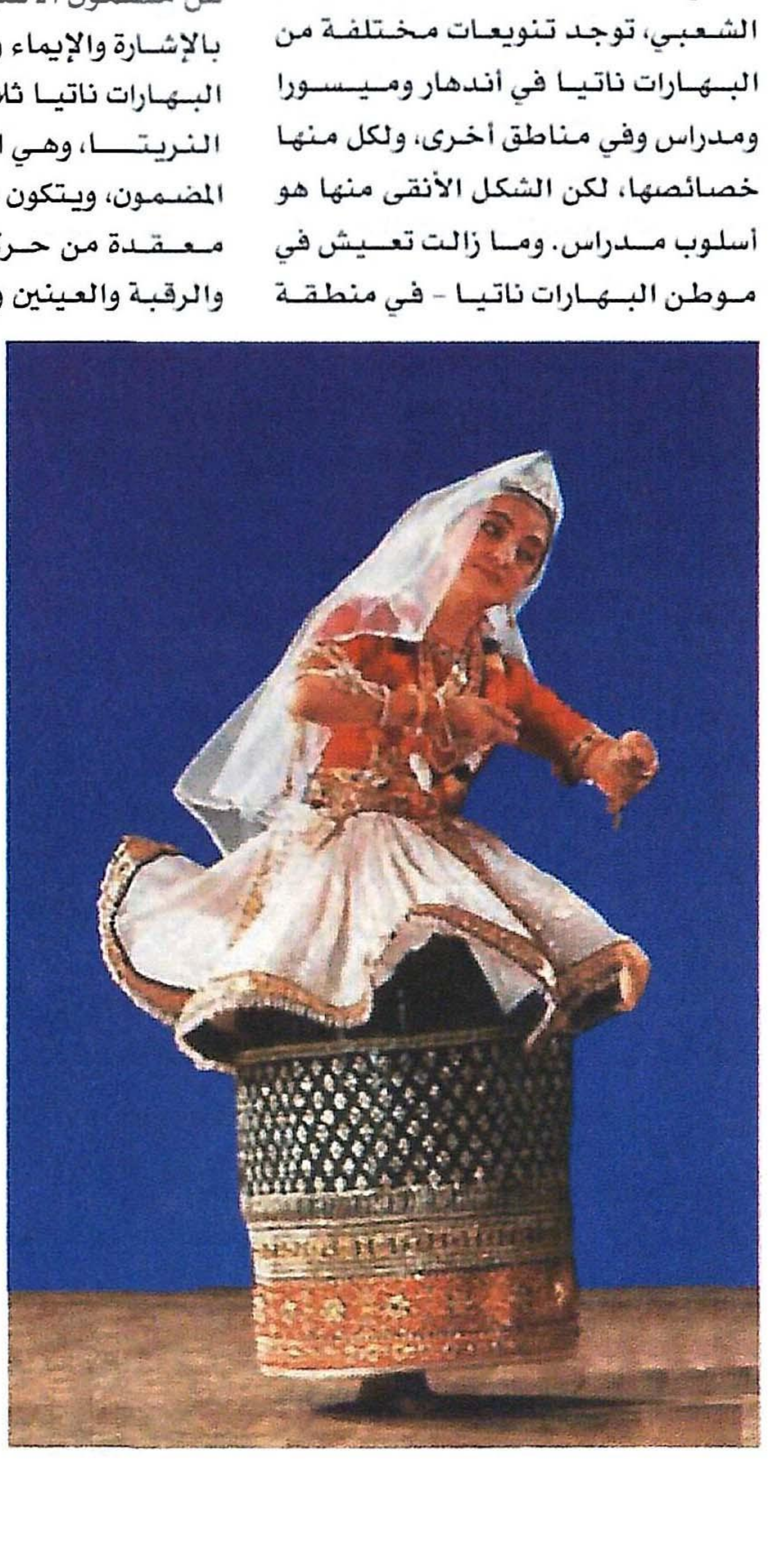
تقهقرت مدرسة البهارات ناتيا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في فترة السيطرة الإنجليزية على الهند. وقد دار نقاش سنة ١٩٢٣ في مدراس عن أهمية هذا النوع من الفن، مما جعل المدرسة تنهض ثانية.

يولى اهتمام كبير في الهند المعاصرة لتطوير فن الرقص الوطني، والمركز الرئيسي لدراسة البهارات ناتيا يقع في كالاكشيترا قرب مدراس الذي نظمه روكميني ديفي، وتوجد في الهند عدة مدارس حكومية وخاصة إضافة إلى المركز المذكور.

الكاتهاكالي

كاتها تعني قصة، وكالي تعني تمثيلا. موطن الكاتهاكالي هو ولاية كيرالا، وفيها يتوحد الرقص والموسيقى والغناء والتمثيل الصامت Pantomime والدراما والشعر.

تعود منابع الكاتهاكالي إلى فن الممثلين الحكواتيين (القرن الثاني



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> ”يتضمن الكاتهاك تكوينات رقص على أساس أحداث درامية من الأدب الشعبي الملحمي الهندي القديم. المؤدي هنا هو في الوقت نفسه راقص ومغنّ وعازف موسيقى، يكشف بالإشارة والإيماء والرقص عن مضمون الأغنية الوجدانية“

الميلادي)، الذين كانوا يقصون أيام الأعياد الدينية مشاهد من الأدب الملحمي الشعبي Epos، ويبعثون الرواية بالرقص. وقد اكتسبت وقفاتهم وإشاراتهم أساسا نظريا في المبحث القديم «الناتياشاسترا» (القرون الأولى الميلادية). وتولي أهمية كبيرة إلى أسلوب الكاتهاكالي للرقص ذي الموضوع النريتيا.

طابع أداء الرقصات التاندافا نشيط رجولي مليء بالحيوية والتعبير، المؤدون الأساسيون رجال، والأدوار النسائية يلعبها شبان، لكن الرقصات العاطفية تؤديها أحيانا نساء، الوسيلة الرئيسية المعبرة هي الوضعيات المنمذجة للأصابع وإشارات اليدين (مودرا وهاستا).

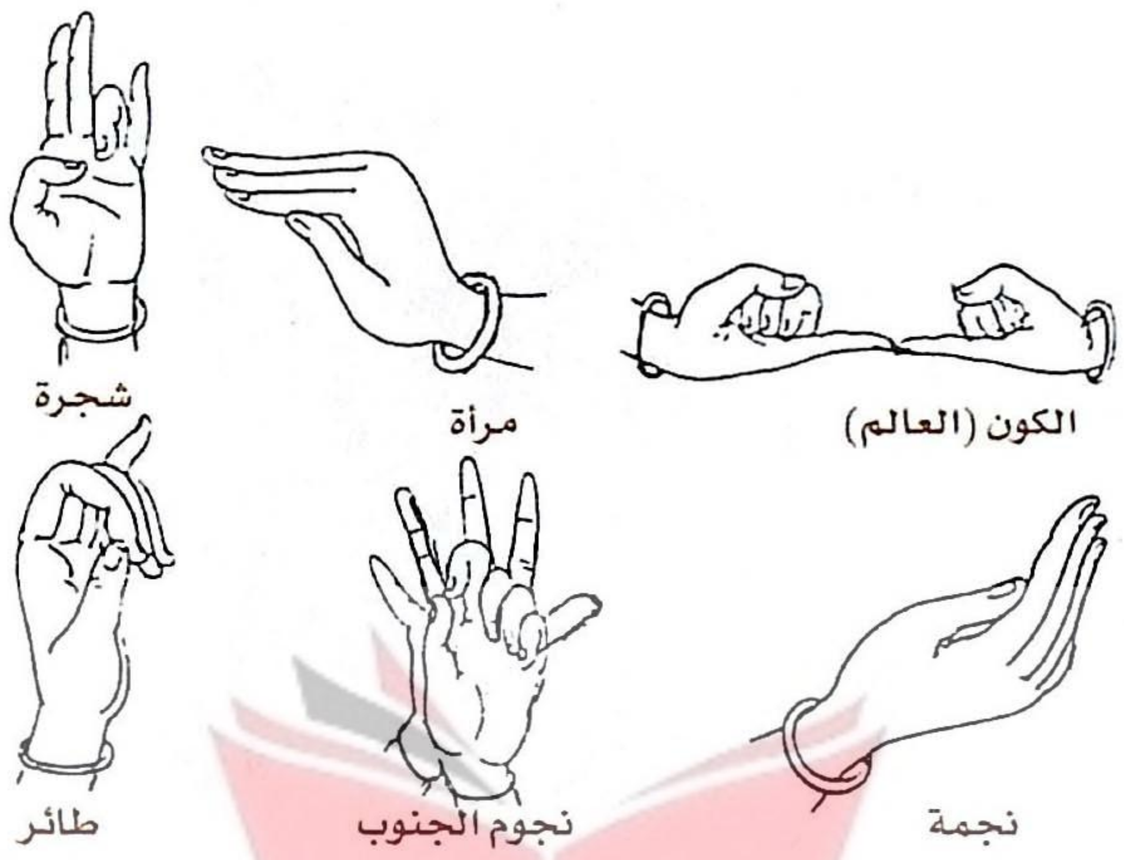
للكاتهاكالي برنامجها الخاص: يسبق العرض طقس إلزامي هو الصلاة الموجهة إلى الأرباب، تبنى الرقصة على حركات إيقاعية للعينين، بعد ذلك تنضم اليدان والرجلان، وينتهي الفصل برقص تمثيلي صامت (بانتوميم) ويتضمن العرض الكامل للكاتهاكالي عدة أدوار إضافية راقصة غير ذات صلة بالموضوع الأساسي تحمل طابعا ارتجاليا، وبالمقارنة مع أساليب الرقص الكلاسيكي الهندي الأخرى تستخدم الكاتهاكالي نظاما أكثر تطورا للإشارة والإيماء، وتتميز بتقنية معقدة في الأداء، يجري بلوغ تعبيرية الوجه بحركة بعض عضلاته، ويكشف الراقص عن مضمون الأغنية التي يؤديها المغني بالإشارة والإيماء والرقص.

تمتد دراسة تقنية رقص الكاتهاكالي من ١٠ - ١٢ عاما، وتعطى أهمية كبيرة في هذا الأسلوب إلى الماكياج والأزياء، تقسم الشخصيات إلى ثلاثة أنماط: نبيلة وشرسة وسلبية، ولكل منها ماكياج ولباس معين (تصل إلى ٦٠ نوعا)، ويمضي فني الماكياج عدة ساعات في وضع ماكياج المؤدي، يجرى العرض في الهواء الطلق، ويستمر طوال الليل، وتشدد القناديل الضخمة على مناخ السرية والخيالية.

تقع «الكالاماندالام» - مدرسة الكاتهاكالي الأكاديمية الأساسية - في كيرالا، وقد أسست سنة ١٩٣٠، كما افتتحت هناك أيضا مدرسة «كوتاكول ناتيا سانغام» سنة ١٩٣٩، وتنتشر مدارس هذا الأسلوب في مدن كبيرة أخرى. أما في الهند الشمالية فتوجد جامعة رابندرانات بهاراتا في كلكوتا، والمركز الدولي للكاتهاكالي في دلهي.

الكاتهاك

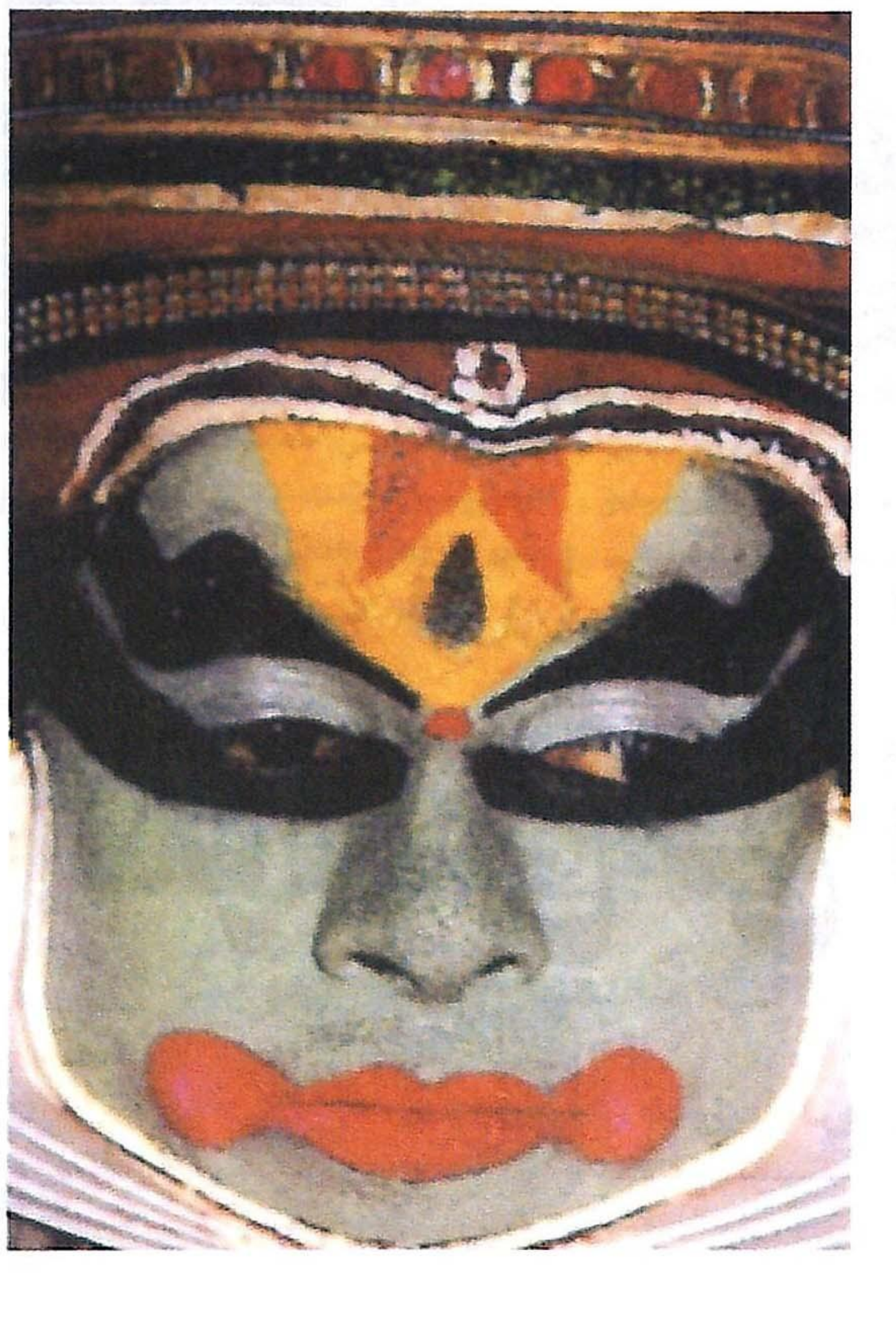
الكاتهاك واحدة من المدارس (الأساليب) الأساسية الأربع للرقص الهندي الكلاسيكي، نشأت في الهند الشمالية بصفتها مشهدا معبديا. بداية الكاتهاك وضعها رواة الأدب الملحمي الشعبي الهندي القديم «الرامايانا» و«المهابهاراتا» الذين كانوا يحيون روايتهم بالإشارات الرمزية والإيماء والحركات الراقصة البسيطة، وحققت الكاتهاك أكبر تطور في أقاليم ولايات أوتار براديش وراجستان. وكان للرقص الشعبي المرتبط بالعرض الموسيقي الراقص (ليلا)، تأثير مهم على تشكل الكاتهاك. والكاتهاك مثل جميع أساليب الرقص الكلاسيكي مشبع بالمضمون الديني، حيث يجري تمثيل الأساطير الشعبية بالرقص والأغاني والأناشيد عن كريشنا، ونجد أساس الكاتهاك النظري في المبحث القديم «الناتيا شاسترا».



يضبط إيقاع الرقص بالدق على الطبل وتردده أصوات الراقص، وتتحرك الرجلان بمصاحبة وانسجام. يجري عزف اللحن العام على آلة السارانفي الوترية، وينعدم النظام المعقد للإشارات الرمزية في الكاتهاك بالكامل تقريبا، ولا يوجد تحديد صارم أو تناسب دقيق لحركات الرأس واليدين والرجلين والجذع. وتولي الأهمية الأساسية لحركات الرجلين، فمما يميز هذا الأسلوب الخبطات المنبسطة لراحة القدم التي يرافقها رنين إيقاعي للأجراس المثبتة على كاحلي الراقص التي قد يصل عددها إلى نحو ١٥٠ جرسا.

عرض الكاتهاك له برنامج محدد، يجري في البداية أداء التهاتا، وهي افتتاحية متميزة وتمرين يتوخى غاية نفعية هي إعداد جسد الراقص وإحماؤه، ويبدأ العرض الأساسي برقصة الأماد أي بتحية الحاضرين، يليها أداء التاتكار، وهي حركة الرجلين الأساسية التي يرافقها الطبل، وتتلخص خصوصية التاتكار في التنافس المتميز بين الراقص وقارع الطبل، وبعد التاتكار تأتي مجموعة من تكوينات الرقص التي يبلغ عددها المائة، والجزء الختامي هو التركيب الراقص المتكامل التارانا.

ويتضمن الكاتهاك كذلك تكوينات رقص على أساس أحداث درامية من الأدب الشعبي الملحمي الهندي القديم. المؤدي هنا هو في الوقت نفسه راقص ومغنّ وعازف موسيقى، يكشف بالإشارة والإيماء والرقص عن مضمون الأغنية الوجدانية.



بدأ فن الكاتهاك يتقهقر منذ القرن الثامن الميلادي، لكن فيما بعد راح الحكام المغول يدعون راقصي الكاتهاك إلى بلاطهم، وعاود الفن انتعاشه في القرن السابع عشر.

وقد جرى الحفاظ على فن الكاتهاك في القرن التاسع عشر في مركزين ضخمين للثقافة المسرحية والرقص هما «لاكناوجهارانا» و«جايبورجهارانا». وقد بلغت الكاتهاك أعلى تطور في بلاط نوابي أود في لاكناو وبخاصة زمن حكم النواب باجت علي شاه الذي لم يكتسب شهرته لكونه نصيرا للرقص فحسب، بل لكونه مخرجا أيضا للعروض وراقصا للأدوار الرئيسية فيها.

تقاليد الكاتهاك طورها الراقصان بينادين مهاراج وكالكابراساد. أما في القرن العشرين، فأضخم مركز لدراسة الكاتهاك كان «الكالاكيندرا» وهو المركزالهندي للفنون في دلهي الذي أسس سنة ١٩٥٢.

المانيبوري

أما المانيبوري، فقد تشكلت في القرنين الثالث عشر والرابع عشر في الشمال الشرقي من البلاد في ولاية مانيبور. وما يميز المانيبوري هو الليونة والخفة والانسيابية في الحركات والرشاقة البالغة والوجدانية. تستخدم في المانيبوري كمية محدودة من العلامات الرمزية، وحركات اليدين إرادية، وهي في الغالب تزيينية. تنفذ الخطوة الأساسية على أصابع القدمين في قرفصة خفيفة مع تمايل خفيف للجسم يميز هذا الأسلوب.

تدخل المانيبوري في الاحتفالات تكريما للفصول الأربعة، وتؤدى كذلك في عيد الزهور (الهولي)، وتعتبر بداية العرض التقليدي الراسليلا وهو ضرب من المسرح الكلاسيكي في الهند، وتوحد المانيبوري عدة أشكال من الرقص، أقدمها هو اللاي هاروبا، وهو عرض درامي راقص معقد ذو طابع طقسي، يستمر عدة أيام.

يحمل عرض المانيبوري طابعا جماهيريا، الرجال يرتدون لباس المقاتلين القدماء، والنساء يرتدين ثياب راقصات المعابد. أحداث هذا العرض مقتبسة من أدب الملحمة الشعبية المانيبورية القديمة. البطلان الرئيسيان هما الأمير كهامبا والأميرة تهايبي.

وهنالك شكل قديم آخر هو الأسترافيديا، وهي رقصة حربية بالسيوف والرماح والسهام وغيرها، وهي تتطلب تقنية خاصة في الأداء مع عناصر بهلوانية، وغالبا ما يرافقها عزف ماهر على آلات الإيقاع: الطبول للرقصات الرجالية، والصنوج للرقصات النسائية.

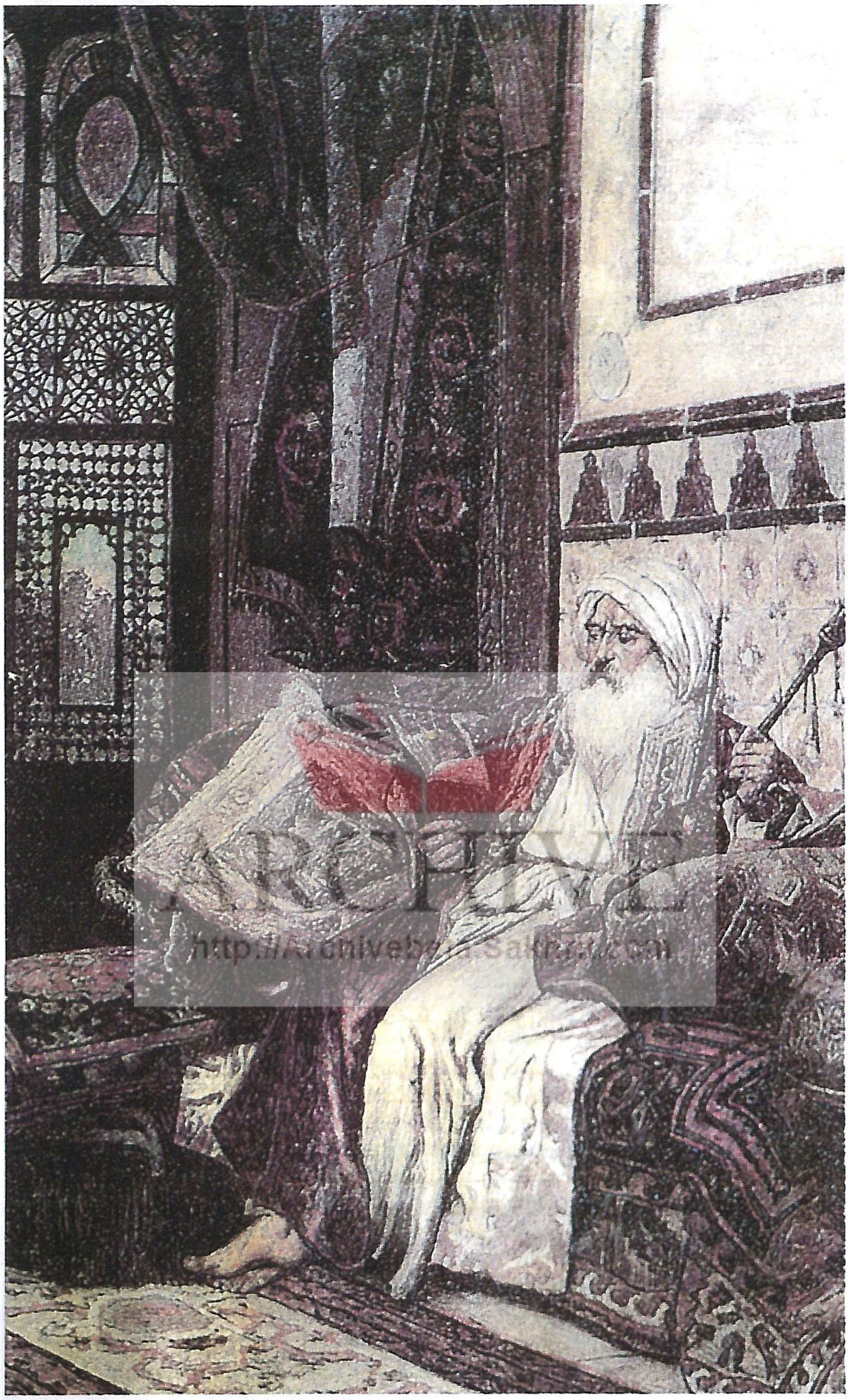
المراكز الرئيسية لدراسة أسلوب المانيبوري هي:معهد الفنون في مدينة إيمبهال (جواهرلال أكاديمي دانس في سانجيت ناتاك أكاديمي)، ومدرسة الفنون في شانتينيكيتون (أسسها رابندرانات طاغور)، وتوجد مراكز أخرى في بومبي وكالكوتا ودلهي ◆

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعبت دورا مؤثرا في الحياة العامة

الموسيقى في العصر الجاهلي

وليد الزهير - سوريا



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قبل بعث الرسول عليه الصلاة والسلام، وفي الفترة التي عرفت بالجاهلية، كانت الموسيقى صناعة بارزة ذات حيثية في الحياة العربية العامة والخاصة، وكان الحجاج يعكفون على الترتيل وقت الحج، وخاض العرب معاركهم على أنغام الموسيقى، وسجلوا انتصاراتهم على الرومان في القرن الرابع بالأغاني، وتغنى الشعراء بأمجادهم في قصائد شهيرة ما زال بعضها موجودا حتى الآن. «الفنون» تلقي الضوء على أوضاع الموسيقى في تلك الفترة:

الفترة التي ينعتها العرب بـ «الجاهلية»، يقصدون بها الجهل بنبوة الرسول صلى الله عليه وسلم. ولقد كانت حقا أيام جهل، وما كان ليسع بعض المؤرخين العرب عند تصديهم لبحث هذه الفترة إلا أن يحبروا الصحائف بسلاسل أنساب أسطورية وأحداث غامضة وملاحم بطولة وأساطير شعبية منوعة كالتي تغنى بها شاعر أو مطرب جوال، أكثر ذلك لا قيمة تاريخية فيه، لكنه كاف لإعانة الكتاب المتأخرين على بناء صرح منيف فوق الأسس التي زودتهم بها الآثار والكتابات الحجرية.

لا يعرف عرب الجاهلية إلا القليل عن تلكم الممالك العتيقة التي بدأت بـ «مكن، وسبو، وملخا» وغيرها في أيام العصر «البابلي - الأشوري». وأقرب ما توصلوا إليه هو عبارة في مثل من الأمثال، أو غنوة، أو حكاية عن أقوام «عاد وثمود وطسم وجديس وعماليق» الذين ضرب بهم القرآن الكريم مثلا تتملاه أبصار من آمن بأن لا إله إلا الله، نذيرا دائما لمصير أسلافهم المستكبرين المفسدين، الكافرين بآيات الله، فجعلهم الله عصفا مأكولا، وسلبهم الملك والعز فصاروا إلى الذل، وأذهب ريحهم. على أن سقوط الدول العربية البائدة يمكن إعادته إلى العوامل السياسية والاقتصادية التي أحدثتها الهجرات المتتالية، حيث يُجمع المؤرخون على أن أول خط لهجرة العرب من جنوب الجزيرة بدأ حركته شمالا في القرن الثاني للميلاد، فهاجر بنو أزد إلى العراق بعد تهدم سد مأرب الشهير. تلك الهجرة التي تربطها الأسطورة بهذا الحدث. اتسعت بعدها حركة الهجرة ودخل الدم العربي الجديد الحجاز واليمن وعمان والبحرين، فضلا عن بلاد ما بين النهرين والشام، حيث ما زالت سلالات أولئك الأقوام الساميين الذين كانوا على درجة عظيمة من الحضارة باقية حتى الآن.

استطاع العرب والكلدانيون والنبط والتدمريون والآراميون والسومريون حفظ أكثر معالم الحضارة بمساعدة اليونان والفرس. هذه الحضارة التي انحدرت إلى المستوطنين الجدد من العرب و لم تبلغ أوج ازدهارها إلا في أيام الإسلام، حيث بقي جنوب جزيرة العرب الذي نشأت فيه أعرق الدول العربية القديمة يُرجّع صدى بعض معالم الحضارة البائدة.

وفي القرن الرابع الميلادي كان ملوك سبأ من بني حمير، وهم أسرة بقيت حتى السنة ٥٢٥ تحكم بأمرها، في تلك الفترة التي حكموا فيها ازدهر الشعر والموسيقى بصورة كبيرة، ومع أنه لم ينسب إلى تلك الأوطان أي من شعراء المعلقات، فقد عاش الأعشى في نجران، بينما تحدر من الجنوب معظم شعراء المفضليات والحماسة، وإننا لنقرأ عن الملك تبع بن أليشرح ويلقب «بذي جدن» أي «حسن الصوت»، كما لقب آخر ملوك تُبع وهو علس بن زيد المتوفى ٥٢٥م بهذا اللقب أيضا.. قال الأصفهاني عنه في كتاب الأغاني: «ويقال إنه أول من تغنى باليمن من الأمراء»، وورد أول ذكر لغناء اليمن قبل الإسلام عند المسعودي بعد القرن التاسع، الذي استند إلى رأي ابن خرداذبة الذي زعم أن أهل اليمن اتخذوا المعازف في غنائهم، وهو «من جهة إيقاعه على جنسين الحنفي والحميري». والواضح أن النوع الثاني منهما هو موسيقى أهل حمير، أما الآخر فربما عاد إلى زمن متأخر عنه. ولقد ثبت أن بعض الملاهي التي شاعت في أيام الإسلام الأولى كانت مأخوذة عن أهل الجنوب ومن بينها المعزف «Barbiton» والكوس «Large Kettele-drum»، ولا يزال عرب الحجاز حتى يومنا هذا يعترفون بأن موسيقى اليمن هي أحسن موسيقى عربية وأقربها إلى طبع العرب، كما عد المطربون الحضرميون دائما من خيرة أساتذة الصنعة.

كانت الحجاز وما زالت حتى يومنا هذا - بلادا على جانب من المكانة التجارية، وكانت عاصمتها مكة المعروفة باسم «مكربة» منذ مبتدأ عصر النصرانية، مقصدا للتجار والحجاج، وكانت المدينة التي عرفت آنذاك باسم «يثرب» في قبضة بني النضير وبني قريظة وغيرهما من القبائل اليهودية، وباندفاع موجة من موجات الهجرة من الجنوب أصبحت بطون بني أزد سادة هاتين المدينتين المهمتين في الحجاز مع الأصقاع المحيطة بهما، وفي إبان حكم قريش لمكة صار سوقها، «سوق عكاظ» وكعبتها، شيئا أشبه بمراكز الاجتماعات الشعبية للبقاع المجاورة التي لم تستطع منافسة شهرة اليمن القديمة وحضارة غسان اللامعة. فأصبحت مركز الفنون القومية، وكان الشعراء منشدو القصائد من مختلف أقطار الجزيرة ينافس بعضهم بعضا على إحراز قصب السبق في مجالي فنهم، هنالك كانت المعلقات الشهيرة تتلى أو تنشد؛ واشتهر ذكر المغنيات (قينة: قيان) في تلك الأيام، حيث أرجعتهم الأساطير إلى أيام بني عماليق. وكان الموسيقيون الحجازيون ينالون أكبر الحظوة حتى في قصور الأمراء الآخرين. ومن جملة آلات الطرب الشائعة في ذلك الزمن، نقرأ عن المزهر: lute والمعزفة psaltry والقصابة fkute والمزمار reed - pipe والدف tam-bourine وفخرت الحجاز بأنها منبت الموسيقى. وهذا مؤلف «العقد الفريد» يقول: «وإنما كان أصل الغناء ومعدنه في

أمهات القرى من بلاد العرب ظاهرا فاشيا وهي المدينة والطائف وخيبر ووادي القرى ودومة الجندل واليمامة وهذه القرى مجامع أسواق العرب».

كانت الحيرة مركزا ثقافيا مهما آخر. وكانت بلاد ما بين النهرين تستطيع - على رغم اختفاء المدن البابلية الآشورية العظيمة - أن تفخر بمدن كبيرة زهرت بسكانها من الكلدان والآراميين، ومع احتلال الأجنبي لها فقد ظلت تمارس أكثر مظاهر المدنية السامية العافية. ونجم عن هجرة العرب من جنوب الجزيرة العربية أن مجموعة من القبائل اتخذت اسم «تنوخ» ونزلت بالحجر والبحرين بعد إجلائهم سكانها الأصليين الذين كانوا ما بين آراميين وكلدان، وفي حوالي القرن الثالث اتجهوا شمالا إلى بلاد ما بين النهرين، واستقروا في أرض سموها بالعراق العربي جاعلين عاصمتهم الأنبار ثم الحيرة (وهي مدينة قريبة من بابل القديمة)، التي أصبحت في زمن الأسرة الحاكمة الأخيرة (الأسرة اللخمية) من أزهر مدن الشرق وأبعدها ذكرا. ومع أنها كانت إلى حد ما خاضعة للتأثير الفارسي، فإنها لم تحد عن تقاليد الساميين إلا قليلا جدا، وإلى الحيرة أرسل الملك الفارسي بهرام جور الذي حكم في الفترة من ٤٣٠ الى ٤٣٨ أيام كان أميرا ليتلقى علومه وتهذيبه في كل العلوم، ومن بينها ولا شك الموسيقى، وعندما اعتلى عرشه كان أول أعماله رفع درجة (طبقة) المغنين في بلاط فارس وتحسين حالهم الاجتماعية. ويحدثنا الطبري عن النعمان الثالث (حكم من ٥٨٠ الى ٦٠٢) آخر ملوك اللخميين في الحيرة أن من بين عيوبه، تعلقه بالموسيقى والغناء.

كان تأثير الحيرة في حضارة جزيرة العرب عظيما بصورة عامة، ذلك لأنها المركز الأدبي والثقافي الذي كان يشع منه الشعر إلى الأقطار الأخرى كافة. ففي بلاط اللخميين استقبل النابغة وطرفة وعمرو بن كلثوم وعدي بن زيد وغيرهم من الشعراء بحفاوة بالغة وأكرموا كما يكرم الأمراء، ونظرا إلى العلاقة الوثيقة بين الشعر والموسيقى، كانت الأخيرة تلقى تقديرا مساويا لما يلقاه الشعر. وأخذ الحجاز عن الحيرة، غناء من جنس «النصب»، وهو غناء أعلى فنا وكان موضة العصر. ويبدو أنهم انصرفوا عن المزهر ذي البطن الجلدي إلى العود ذي البطن الخشبي، وكانت الحيرة أيضا أول مدينة ظهرت فيها بشائر الصنج أو الجنك harp والطنبور pandore، في حين كانت بلاد الشام في هذا الزمان حافلة بعدد غير قليل من المستوطنين العرب، حيث بسط نبط الشمال الغربي من العرب نفوذهم شمالا حتى تدمر بما فيها دمشق وبصرى، وعندما قوض تراجان أركان الدولة النبطية في بترا عام ١٠٦م، انتقلت الزعامة السياسية والتجارية من يد الأنباط إلى أهل تدمر، فبقيت هذه الأخيرة مركزا ثقافيا مهما حتى نزول كارثة ٢٧٢م، حيث أعمل الرومان السيف في رقاب سكانها، ولدينا شواهد قوية على حضارة النبط في «بترا وبصرى وتدمر»، وبينما لا تخطئ أعيننا مبلغ التأثير اليوناني والروماني فيها، فهناك العديد من الشواهد التي تدل

ARCHIVE

على بقاء التقاليد والمثل السامية القديمة متفشية في الحياة الاجتماعية والدينية.

إننا لا نعرف غير القليل عن الناحية الموسيقية من الحضارة النبطية، على أن المؤرخ الجغرافي الإغريقي سترابو يخبرنا بأنهم كانوا يستأجرون الموسيقيين في حفلاتهم، كما نقرأ في تدمر عن كنور (بالعبرانية تعني كِنّور) بعيد سقوط تدمر، دخلت البلاد التي كانت تحت نفوذ النبط في حوزة الغساسنة، وأصبحت القبائل الغسانية تحكم أقاليم العرب القديمة فضلا عن بلاد الشام باسم أباطرة البيزنطيين الذين أثروا فيهم تأثيرا عظيما. ولعل مصدر الزعم بأن حضارة الغساسنة كانت تسبق كل الدول العربية في الجاهلية أتى من هذه الناحية، حيث ترك الشاعران النابغة وحسان بن ثابت وصفا رائعا لبلاط الغساسنة. ولأولئك الملوك الذين لم يقصروا بكرمهم على الموسيقيين العرب من مكة وغيرها، بل تعدوهم إلى المغنيات اللاتي قدمن من الحيرة وبيزنطة، وقد أعلمنا بأنهم كانوا يعزفون على البربط الذي لم يكن غير العود أو «الباربتون».

لعبت الموسيقى - والحال سواء عند الساميين قاطبة في هذا الأمر - دورا خطيرا في تكهنات الدجالين العرب وتنبؤاتهم. ومن الواضح أن الموسيقى كانت وسيلة تخاطب الجن، ومن هذا الاعتقاد جاء الزعم أن الجن هو الذي يوحي بشعر الشعراء أو ألحان المغني. ونحن لا نعرف إلا القليل عن الأثر الذي خلفته الموسيقى في عبادة الأوثان أيام الجاهلية. لكن يبدو أن الحجاج كانوا يعكفون وقت الحج على ترتيل بسيط ما زالت له باقية في «التهليل والتلبية»، وربما جاز لنا أن نبحث في هذه الفترة عن صلوات ما أو حتى ترانيم دينية.

يحدثنا نيلوس عن عرب الشمال الذين كانوا ينشدون ترنيمة وهم محيطون بصخرة القرابين. هذه الأنشودة يشبهها (نولدكه) بالتهليل وقد رأى «دواتي» حجرا أو نصبا في الطائف بالحجاز كان لـ «اللات». وكانت القرابين تنحر أو تقدم على هذه الأنصاب، ولا يستبعد أن للنصب من الغناء علاقة أصيلة بعبادة الأوثان. ولقد تحدث امرؤ القيس ولبيد وهما من شعراء الجاهلية عن «عذارى يدرن بعمود»، مما يحتمل أن يكون رقصا على إيقاع الموسيقى والغناء كما هي الحال عند القبرصيات الفينيقيات، وتلك حقيقة واقعة كشفت عنها آثار الفن الغابر.

مع وجود أنصاب الأصنام وهياكلها، فإن عرب الجاهلية ما كانوا ليهتموا بأمور الدين قط، فنظرة البدوي إلى الحياة نظرة حسية مطلقة، وكانت تلك النظرة تسيطر على المجتمعات العربية كافة من مدن وبلدان. فكل ما هو جدير بالاهتمام عند العربي البدوي هو «الحب والصيد والطرب والغزل والتعابير البليغة المختصرة والحكمة من الحكم أو مثل من الأمثال»، وأن هذه الأشياء هي الجديرة بالسعي وراءها، إذ ليس وراء الحياة إلا الموت. وإننا لنجد هذه الآراء ظاهرة في شعر لسلمى بن ربيعة الذي عاش قبل الإسلام بقرن وورد ذكره في «الحماسة». يخبرنا الشاعر كيف أن «الحي للمنون»، وإن تعددت أسباب الموت وصوره، ولكن هناك «لذات العيش»، ومن بينها لذة السماع إلى «شرع المزهر الحنون»، كان للشاعر مقامه الاجتماعي السامي في كل مكان سواء في بلاط الحيرة أو قصور آل غسان أو في سوق عكاظ أو في خيمة البدوي، وكان للهجاء منزلته الكبيرة يرسل نثرا مقفى ويسمى السجع، أو شعرا غير مقفى ويسمونه رجزا. فالشاعر موسيقي أكثر منه ناظما، وإن بدا أنه كان يستأجر أحيانا موسيقيا (مغنيا) يغني له أبياتا مثلما يستخدم رواية يروونها عنه.

ظلت هذه الفكرة سائدة حتى في أيام الإسلام حيث نرى شاعرا (كأعشى همدان) ومغنيا (كأحمد النصيبي) جمعهما مثل هذا النوع من الصلة والتآخي. ولدينا شاهد على مبلغ سمو مكانة الشاعر آنذاك من كتاب «المزهر» للسيوطي: قال ابن رشيق: كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر، أتت القبائل فهنأتها بذلك، وصفت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعن في الأعراس، لأنه سيكون حماية لأعراضهم ويخلد مآثرهم ويحفظ ذكراهم. كما كان للمطربة (المغنية) دورها الذي لا يستهان به في الحياة الأدبية والموسيقية. لم يكن عصر الحريم معروفا آنذاك وحرية النساء على ما يبدو تكاد تساوي حرية الرجال. وكانت نساء القبائل يساهمن في موسيقى أعياد العشيرة أو القبيلة بملاهيهن. وتلك عادة بقيت حتى ظهور الإسلام.

إلى جانب ذلك تجد طبقة أخرى عرفت بـ «القيان أو القينات ومفردها قينة»، وهن الفتيات المغنيات اللاتي لم يكن يعدم وجودهن في أي بيت رفيع العماد من بيوت العرب. ظهرت المغنيات في رواية هلاك قوم عاد كما رواها الطبري والمسعودي: قيل إن قوم عاد كانوا من سكان جنوب الجزيرة، وعندما أضر الجدب الدائم بأرضهم أرسلوا وفدا إلى مكة يستسقون هيكل أوثان المدينة، فاستقبلهم بمكة أمير بني عماليق معاوية بن بكر الذي استضافهم وأكرم وفادتهم. وأقبلوا على اللهو وسماع المغنيتين الشهيرتين بـ «الجرادتين»، واستمروا في هذا اللهو شهرا كاملا ناسين مهمتهم. أخيرا شرع الوفد بما جاء له، لكن سخط الآلهة على «عاد» العاصية، كان من الشدة بحيث إنها أرسلت عليهم «ريحا عقيما» كاسحا «فيها عذاب أليم»، فـ ... «لم تبق منهم حيا».

وفي فترة ما قبل الإسلام كان عبدالله بن جدعان أحد زعماء قريش يملك

> „أصبحت مكة أثناء حكم قريش لها مركزا للفنون القومية، حيث تسابق الشعراء من أنحاء شتى في الجزيرة العربية لإنشاد قصائدهم في سوق عكاظ، وكانت كعبتها أشبه بمراكز الاجتماعات الشعبية للبقاع المجاورة“

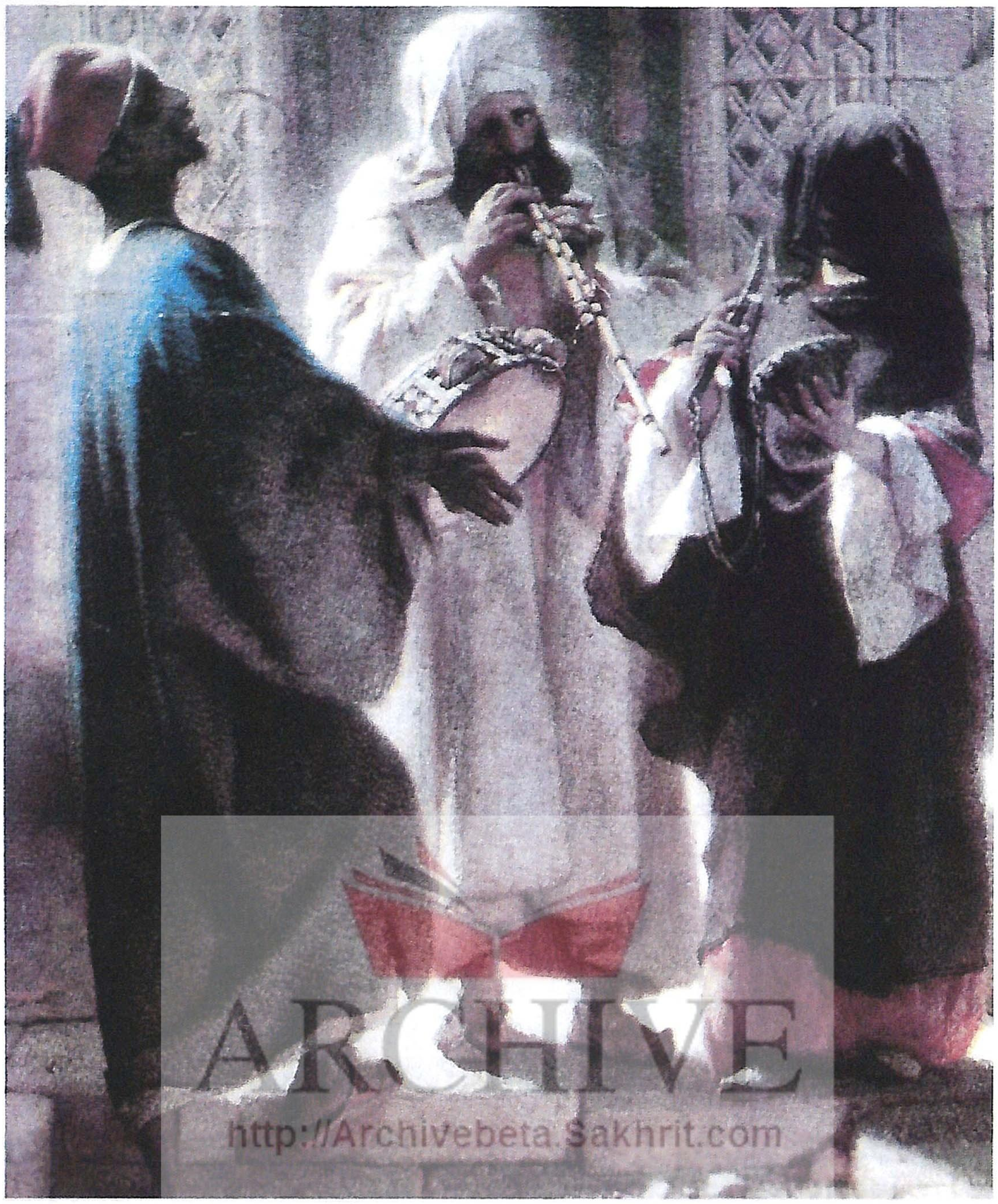
قينتين عرفتا باسم «جرادتي عاد»، حتى اضطر إلى إبقاء باب داره مفتوحا للقاصدين من الضيوف المستطلعين. ثم وهبهما لصديقه الشاعر المكي أمية بن أبي الصلت (المتوفى عام ٦٣٠م).

وقيل عن بلاط جبلة بن الأيهم الملك الغساني إنه كان فيه عشر مغنيات من هاته المغنيات . وفي ذلك يقول حسان بن ثابت عام ٥٦٣م:

«... لقد رأيت عشر قيان: خمس روميات يغنين بالرومية، بالبرابط وخمسا يغنين غناء أهل الحيرة، أهداهن إليه إياس بن قبيصة، وكان يفد إليه (يعني جبلة) من يغنيه من العرب من مكة وغيرها». إنك لترى هؤلاء المغنيات في بلاط الحيرة وفارس كما تجدهن عند العرب البدو وكان غناء المغنيات (التجاويبي) هو الذي ذكره بشر بن عمر مادحا، فلم يكن من الشاعر الشهير الأعشى ميمون بن قيس إلا أن اندفع يعلن وجده بواحدة من هاته المغنيات اللاتي كن في حوزة هذا الشاعر الفارس رئيس عشيرة بن حارث المدعو حارث بن عبد يغوث بن وقاص يستذكر بلذة وانشراح أولئك المغنيات حتى في قصيدة الموت.

يرى لايال أن كل المغنيات أجنبيات أو فارسيات أو يونانيات (روميات) من الشام، ويظن أنهن كن يغنين الشعر العربي أيضا بألحان أجنبية، لكن فون كريمر يجاوزه إلى أبعد من هذا فيقول: مما لا شك فيه أن هؤلاء المغنيات كن يغنين بلغة أهل بلادهن الرومية والفارسية ولم يغنين بالعربية، وكان طويس أول من غنى غناء عربيا على الدف، والسؤال هل لهذه المزاعم سند يؤيدها؟ فالقول إن المغنيات كن أجنبيات مطلقا إنما هو زعم يجانب الحقيقة إلا إذا خطأنا كتاب «الأغاني»، أو إذا داخلنا الشك في صحة وجود شعراء الجاهلية الذين رووا لنا بما لا يقبل الدحض عن المغنيات العربيات اللاتي يغنين بلسان بلادهن، فالقينة التي غنت شعر النابغة وجعلت هذا الشاعر يدرك ما في شعره من إقواء، لا بد أنها كانت تحسن اللغة العربية بل من المؤكد أنها ذات نشأة عربية، لا شك في أن المرء لا يستطيع أن يتحمل سماع شعر عربي ينشده أعجمي لحظة واحدة، لأن الأعجمي يعجز تماما عن إعطاء المخارج الصوتية حقها وضبط مخارج الألفاظ التي لا يمكن تجزئتها البتة عن فن الشعر، وخاصة عندما يصب في قالب غنائي.

يحلو لمؤرخي العرب أن يسهبوا في البحث عن مصدر الغناء، فيزعم بعضهم أن أول صوت كان «الحداء»، وهو غناء القافلة، ويعزى إلى «مضر بن نزار بن معد» حيث روى أنه سقط من فوق بعير فانكسرت يده، فجعل يقول يا يداه يا يداه، فاستوسقت الإبل وطاب لها السير، فكان الحداء أول السماع والترجيع عند العرب. و«المواد» في سفر الأيام من العهد القديم، وهو على ضرب الرجز: قياس قيل إنه يتسق مع رفع أقدام الجمل ووقعها. وجاء من «الحداء» جنس «النصب» الذي عرف تعريفا واضحا بكونه حداء محسنا متقنا لا أكثر. والعامة تنعت الحداء أحيانا بـ «الركباني» وهو الموسيقى «الشعبية». وهذا أنسب للغناء المعروف بالغناء المرتجل الذي كثيرا ما نقرأ عن شيوعه بين المغنين القدامى غير المثقفين فنيا، وهم ممن اعتاد


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استعمال القضيب لوزن غنائهم. ولعل اعتراض الأصمعي فيما بعد على هذا النوع من الغناء كان بسبب مخالطة روح الوثنية له. كان «النصب والنوح» حتى نهاية القرن السادس وبداية القرن السابع يسود بلاد الحجاز، وهي البلاد التي لم تحرز تقدما يذكر في الموسيقى كما أحرزت الحيرة وغسان، ثم أدخل الشاعر المغني النضر بن الحارث الذي قدم وافدا من الحيرة، عدة بدع، منها «الغناء»، وهو الصوت المتقدم في الصنعة الموسيقية، فحل محل «النصب»، واستبدل العود الخشبي البطن بالمزهر الجلدي البطن على ما يبدو. أما الإيقاع الذي نقرأ عن ضروب منه كالهزج والسناد» في أواخر القرن السابع فيبدو أنه لم يشع في تلك الأيام، إذ وإن كنا عرفنا استنتاجا أن الحداء والنصب قد يكونان من ألحان موزونة، فإن الوزن الموسيقي كان - كما يظهر - يتحقق بالتفاعيل العروضية للبيت، وأنه لم يكن مستقلا عن الميزان العروضي، كما كان الضرب الأخير المسمى «الإيقاع».

كان لأهل اليمن جنسان من الغناء: الحميري والحنفي، والأخير أحسنهما. وإننا لنجد في الحميري نوعا من غناء ما قبل الإسلام ويقصد به موسيقى الحميريين، كما نجد أيضا نوعا آخر أكثر جدة منه وهو الحنفي، ولا نجد في أيام الجاهلية ذكرا للطنبور وإن كان في الواقع شائعا. ويحدثنا الفارابي (المتوفى عام ٩٥٠) أن الطنبور البغدادي أو الطنبور الميزاني الذي كان معروفا في أيامه، قسم على أساس السلم العربي الموسيقي لما قبل الإسلام، وقد جرى التوصل إليه بتقسيم الوتر إلى أربعين جزءا. كان العود كما يبدو أكثر الآلات الموسيقية شيوعا وعرفت له أسماء عدة كالمزهر والكران والبربط والموتّر والعود.

أما الكران الذي كان يشبه العود تمام الشبه فربما اشتق من أصول سريانية فكان تصحيفا لكنار، أو كنار (نبطيتها: كنورا. أما البربط فهو فيما يظهر الاسم الفارسي للعود ذي البطن الخشبية اتخذ له العرب اسم العود ومعناه: خشب، أما الموتر فمعناه الحرفي «آلة من أوتار» لكن قاموسيي العرب الأقدمين يعرفونه بالعود. وكان الضرب عليه فيما يظهر يجري بإبهام اليد. أخيرا هنالك الجنك (فارسيتها: جنك) ويطلق عليه أيضا الصنج، وهو الآلة المعروفة باسم harp. والمعزفة هي نوع من الآلة المسماة psaltry ثم المربع، وهو على أقرب الاحتمال قيثار ذو صدر مسطح مربع الشكل. وهذه هي كل آلات الطرب الوترية.

لم يزودنا التاريخ بالكثير من المعلومات عن آلات الطرب النفخية ومجموعة آلات النقر. فلفظة «مزمار» تطلق على كل آلة طرب خشبية نفخية عموما، وعلى الآلة المسماة بـ REED PIPE كانت تطلق بصورة خاصة. وكانت القصابة (القصبة) وهي ما يدعى VERTICAL FLUTE، ذات الشكل الذي أوحى إلى اليونان بمثل من أمثالهم. وكان الطبل والدف فضلا عن الآلة الأكثر بساطة المسماة بالقضيب يستعملان لضبط الوزن. كذلك شاع استعمال الصنوج (مفردها صنج) والصحنين المعدنيين METAL CASTANETS والجلاجل (مفردها جُلجُل: SONNETTES). أما الصنجان CYMBALS فكانا يستعملان في الحروب على ما حكى لنا كليمنت الإسكندراني وهو كاتب ومؤرخ عاش في الإسكندرية بين عامي (١٥٠-٢١١م).

كانت الموسيقى في أيام الجاهلية، كما في أيامنا هذه، صناعة بارزة ذات حيثية في الحياة العربية الخصوصية والعمومية والدينية. فكما كان العرب يكدحون لأسيادهم الآشوريين في الزمان القديم على إيقاع غنائهم، وكما كان معشر الأمم الغابرة يخوضون المعارك على أنغام الموسيقى، كذلك كان يفعل العرب أيام الجاهلية. ومثلما اشاد سرجون بأعمال مقاتليه الأبطال الآشوريين، كذلك سجل العرب في القرن الرابع انتصارهم على الرومان بالأغاني. ومثلما كانت هياكل عشتار ترجع أصداء الموسيقى والغناء، كذلك كانت الحال في هياكل العرب على أقرب الظن، وقال شاعر العرب عبدة بن الطيب الذي عاش في الجاهلية يصف موسيقى في مجلس مشبها اياها بنقش من ذهب.. ولشغيلة العرب أغنيتهم في الواحات التي تتوجها أشجار النخيل. وإن الموسيقى والغناء يصحبان العربي من المهد وهو طفل حتى اللحد.

من المحتمل جدا أن أشعار الجاهلية لم تكن تنظم إلا لتغنى على أنغام الموسيقى الساذجة. والحق إن اللحن (MELODY) الذي يصاغ للشعر، قد خلف إنشادا (CHANTING) أكثر سذاجة يقوم به الشاعر أيام كان عرافا بسيطا محضا. ومن الطريف حقا أن ابسط معنيين للفظتي لحن وشعر، هما فطانة ((INTELLIGENCE ومعرفة (KNOWLEDGE). في هذه الأيام أيام الجاهلية ربما كان فوز شاعر على شاعر وسبقه في الشهرة يعود إلى جمال صوته. ولقد قيل إن عدي بن ربيعة (توفي ٤٩٥م) وهو شاعر بني تغلب الأشهر، ما لقب بالمهلهل إلا لحسن صوته. على أن كتابا آخرين، يقدمون أسبابا أخرى لاشتهاره بهذه الصفة.

وكان علقمة بن عبدة (من القرن السادس) أحد الشعراء الذين عدوا في بعض الأحيان من شعراء المعلقات. أما عن كونه ابن مغن فهذا مؤكد من رواية للفارابي الذي يخبرنا بأن علقمة لم يؤذن له بالدخول على الحارث بن أبي شمر الملك الغساني إلا بعد أن لحن شعره وغناه له ◆

"لم يزودنا التاريخ بالكثير من المعلومات عن آلات الطرب النفخية ومجموعة آلات النقر، فلفظة مزمار كانت تطلق على كل آلة طرق خشبية، وكان الطبل والدف يستخدمان لضبط الوزن، أما الصنوج والجلاجل فكانا يستعملان في الحروب"

تخطى العقد السادس وما زال يعمل بهمة الشباب كتابة وتأليفا وإخراجا، سمعته تجاوزت حدود الوطن العربي، وكلما رأيته أو التقيت به توالدت الأسئلة حوله .. فرحان بلبل يحمل مجموعة من الألقاب فهو شيخ المسرحيين في سوريا وأستاذ مادة الإلقاء في المعهد العالي للفنون المسرحية منذ سنوات كثيرة وهو الكاتب والمخرج المسرحي المعروف والناقد المتمكن من أدواته، استطاع أن يحصل على كل ذلك من خلال نشاطه، وجهده الذي بذله خلال سنوات عمره التي كانت مليئة بالكثير من العروض المسرحية والتجوال في جميع المحافظات السورية ليقدم عرضا مسرحيا أو ليشارك في مهرجان مسرحي أو ندوة أو ليقدم محاضرة نقدية في فن المسرح، بالإضافة إلى مشاركاته في المهرجانات المسرحية في بعض أنحاء الوطن العربي.

وأهم ما أنجزه مع فرقة المسرح العمالي بحمص هو «التجوال المسرحي». فمنذ تأسيس الفرقة عام ١٩٧٣ حتى الآن، كانت تقدم عروضها المسرحية في عدد من المدن السورية وفي مناطق الريف وفي التجمعات العمالية. وكان عدد عروض المسرحية الواحدة أحيانا يصل إلى ١٠٠ عرض أو أكثر. ومع أن هذا الرقم تراجع في السنوات الأخيرة، فلا تزال الفرقة حتى الآن تقدم مسرحياتها في عدد من المدن السورية والتجمعات العمالية.

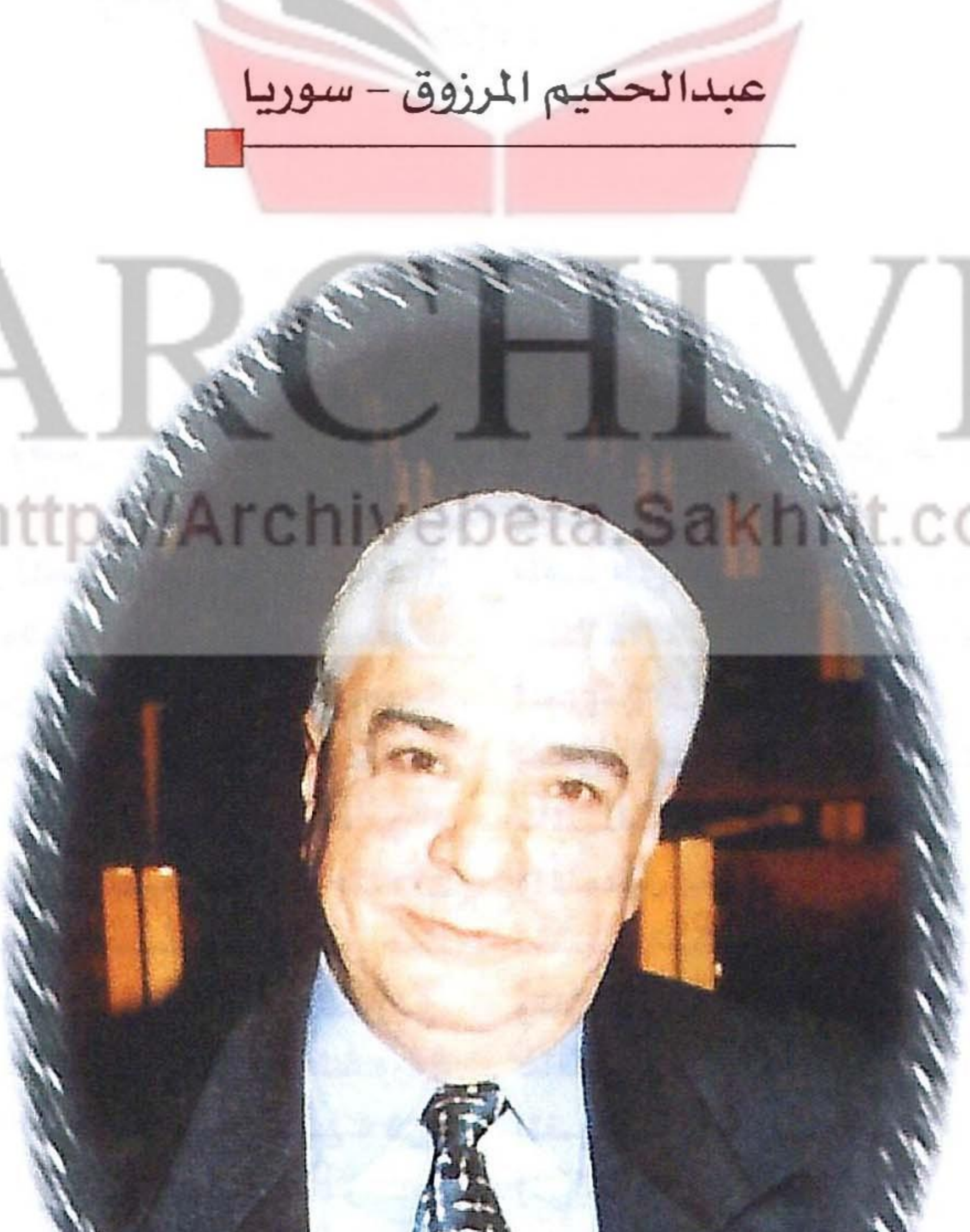
إن عرضه المسرحي الأخير «الصخرة والحفرة» أثار كثيرا من التساؤلات انصبت حول الخطوات الجريئة والمغامرة التي تضمنها العرض على مستوى الشكل والمضمون، وحوارنا هذا تتجلى مشروعيته في الوقوف عند بعض المفاصل المهمة في تجربة هذا الفنان المبدع الذي ما زال يثير الكثير من التساؤلات بعروضه المسرحية وآرائه النقدية المهمة التي - ربما - كانت تحمل في طياتها الجدة والحداثة وخاصة في كتبه الأخيرة، وعرضه المسرحي الأخير الذي منه نبدأ سؤالنا الأول:

الكاتب والمخرج المسرحي فرحان بلبل:

عندما أعجز عن تجديد أساليبي.. سأعتزل المسرح

عبدالحكيم المرزوق - سوريا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ثمة من يقول إن فرحان بلبل لم يكن في عرضه الأخير «الصخرة والحفرة» أمينا على مسرحه الذي عمل فيه أكثر من ثلاثين عاما، لأنه لم يحافظ على الأسلوب ذاته الذي تعود «الجمهور» عليه، لقد اختلف وتغير؟

هذا التغير والتوجه هل هو في الفكر والتوجه؟ إن الإنسان، صاحب الهدف الواضح، يظل يعمل في الأدب والفن ثلاثين أو أربعين عاما منوعا أساليبه ليقول فكرة واحدة.

وإذا راجعنا تاريخ المسرح الطويل نجد أن كبار المسرحيين داروا حول نقطة واحدة لم تتغير، مما يؤدي في النهاية إلى أن يكون لكل واحد منهم فلسفة خاصة به في الحياة. وبذلك يمكن الحديث عن كل واحد منهم فكريا، كما يمكن الحديث عن أعماله الفنية وعن أسلوبه وعن القواعد التي سار عليها وطورها.

ولا يمكن أن يكون للأديب أو الفنان أثر في المجتمع أو الحياة، إذا لم يكن له تلك المنظومة الفكرية الثابتة التي تنمو وتتعمق مع الزمن.

بناء على هذا، فإنني طوال عملي في المسرح لم أخرج عن مجموعة نواظم فكرية أعتقد أنها هي التي أعطت «فرقة المسرح العمالي بحمص» هويتها، كما أعطتني أيضا هوية محددة عرفها المواطن العربي معترضا كان أم مؤيدا، ناقدا أم متفرجا أم قارئا.

لكن الفنان أو الأديب يقدم فكرته هذه بما يشبه المنشور، فهو لا يعرض وجها واحدا أو أسلوبا واحدا وإلا أصبح مملا. وإنما يقدم فكرته كل مرة بشكل مغاير لما قدمها به سابقا.

وأود أن أتوقف عند نقطة مهمة هي: أن فرقة المسرح العمالي بحمص كانت تصادم السائد في المسرح السوري طوال الأعوام الثلاثين الماضية، وكانت تثير الكثير من عوامل النقد والإثارة سلبا وإيجابا. وهذه المغايرة للسائد كانت منطلقة من ثبات فكري عندي وعند الفرقة، ومن محاولة متابعة متغيرات الحياة. ولو راجعت تاريخ الفرقة لوجدت أن النقد الدارس لها كان يؤكد أنه في حال كان المسرح السوري يتراجع كانت الفرقة تتقدم. وفي حالة غياب ملامح العصر عن المسرح السوري كانت فرقة المسرح العمالي بحمص تحافظ عليها.

والسائد اليوم في سوريا هو البعد عن القضايا الرئيسية والمشاكل المهمة في حياة العرب والمواطن العربي، والحديث عن المشاكل الصغيرة والذاتية الضيقة. وفي هذا الوقت بالذات قدمنا مسرحية «الصخرة والحفرة» التي تعالج أخطر قضية يعانيها المواطن العربي اليوم، وهي انهياره الداخلي الذاتي أمام الانهيار السياسي والاجتماعي الذي يحيط به. وبذلك لم نخرج عن منظومتنا الفكرية. لكننا غيرنا أساليبنا الفنية.

هل تعتقد أن تلك الرؤية خاصة بالكلاسيكيين الذين لم يواكبوا تطورات المسرح السوري ومن ضمنه ما تقدمه فرقة المسرح العمالي؟

لو عدنا إلى عرض «الصخرة والحفرة» لوجدنا أن الناس تقبلوه من خلال المتعة التي تؤدي إلى المتابعة. لكنهم اتخذوا منه مواقف متباينة وحادة بعد الانتهاء منه. وهذه هي اللعبة التي مارستها مع الجمهور طوال أكثر من ثلاثين عاما. وأعتقد أنني سوف أظل أمارسها. وهي تقوم على ما يلي:

في أثناء مدة العرض المسرحي يجب أن يكون المتفرج منشغلا بالعرض ومنصرفا كليا إليه، بحيث كان يقال لي: إنك تمسك المتفرج من خناقه. وبعد الانتهاء من العرض يبدأ الخلاف بيننا وبين المتفرج. وكثيرا ما كان هذا الخلاف ضاريا وقاسيا وحادا. وأنا أعتقد أن الفن لا بد أن يكون على هذا الشكل. فإذا لم يستطع العرض المسرحي أن يشد انتباه المتفرج فلن يغفر له شيء، ولن يكون لكل أفكاره أي قيمة. وقد حاولت دائما أن أقيم هذه الصلة بيني وبين المتفرج. ألا تذكر أنني اتهمت بأنني أستخدم الميلودراما في عروضي المسرحية؟ وأنا اعترف بأنني استخدمت الميلودراما كثيرا. وسوف أظل أستخدمها حين أراها ضرورية. ولعلك لا تعرف أنني أعتبر الميلودراما ملح العروض المسرحية على رغم كل ما يقوله النقاد عن استنكارهم لها.

وثمة ملاحظة تسترعي الانتباه في هذا العرض هي أن كبار السن نفروا منه واعترضوا عليه، في حين وافق عليه الشباب ووجدوا فيه شيئا جديدا. وفي تقديري أن الفنان الذي لا يطور أساليبه يجب أن يترك عمله الفني. وقد قلت أكثر من مرة: عندما لا أستطيع أن أجدد في أساليبي الإخراجية فسوف أترك العمل المسرحي.

ألا تعتقد أن في ذلك مغامرة تحمل في طياتها خطورة قد تودي بجهود الفنان التي قد تصل إلى أكثر من ثلاثين عاما؟

منذ ثلاثين عاما وأنا أغامر برأسي في كل عرض مسرحي. وكانت مغامراتنا كبيرة ومتنوعة وخطيرة أيضا في فن المسرح، سواء في بناء العرض المسرحي أو في الأفكار التي نقدمها. وبالتالي، فإن الفن من دون مغامرة هو حساب السلامة. وما أبشع السلامة في المسرح، عنصر الإدهاش في الفن عنصر أساسي ومطلوب. ولن يتحقق هذا العنصر إلا إذا كان الفن مدموغا بالمغامرة. ولا تنس أن المغامرة ترافق هاجس البحث. وكلما حاولت أن تبحث عن أساليب جديدة فأنت تغامر. أما عندما ينتفي عند الفنان هاجس البحث ويستنيم للأساليب التي عرفها، فسوف يفقد الأسلوب التحديثي لأعماله، ويطمئن إلى ما صنعه ولا يضيف إلى أعماله شيئا بل يراكم.

وأنا لا أحب أن يقال إني أضيف رقما جديدا إلى أعمالي المسرحية. بل أحب أن أضيف شيئا جديدا إلى ما سبق وقدمناه من أعمال.

اشتغلت فرقة المسرح العمالي بحمص في ميدان مسرح الطفل وقدمت أعمالا عديدة. لكن هذا المسرح غاب في السنوات الأخيرة. هل هناك نية لإحيائه مجددا؟

مسرح الطفل عندنا جزء رئيسي في عمل فرقتنا. ولكننا في السنوات الست أو السبع الأخيرة كنا عاجزين عن تقديم مسرحيات للأطفال كما كنا عاجزين عن تطوير أعمالنا بشكل عام. وذلك بسبب عدم وجود «مقر» للفرقة تقوم فيه بتدريباتها. ونحن الآن نتدرب في قاعة صغيرة في اتحاد عمال حمص. وهذه القاعة مشغولة في أكثر الأحيان بالمؤتمرات والمحاضرات. ويبني الاتحاد الآن مقرا لنا. وخلال شهرين أو ثلاثة سيجري إنجاز هذا المقر. وأعتقد أنه بعد استقرارنا في المقر الجديد سنعيد النظر في كل تكوين الفرقة من ناحية الأعضاء والعلاقات الإدارية ومهام الفرقة. وسوف نشكل مجموعات عمل في الفرقة، وسيكون مسرح الطفل من مهام إحدى هذه المجموعات.

إن فرقتنا لم تعمل في مجال مسرحي الطفل فحسب، بل كانت رائدة في ميدانه. وعزيز علينا أن نترك هذه الريادة خاصة أن لي وجهة نظر فيما يقدم من مسرح الأطفال في سوريا. فأنا أعتبره مزيجا من الضلال ومن استلاب الطفل وتجهيله بفن المسرح.

لقد عملنا في مسرح الطفل حسب أسس تربوية تعلم الطفل أصول الدراما أولا، وتقدم له أمثولة تربوية وفكرية بشكل جميل ثانيا. وإذا كان المسرح اليوم يستلب الكبار، فإن ذلك نصف جريمة. أما عندما يستلب الأطفال فتلك هي الجريمة كلها.

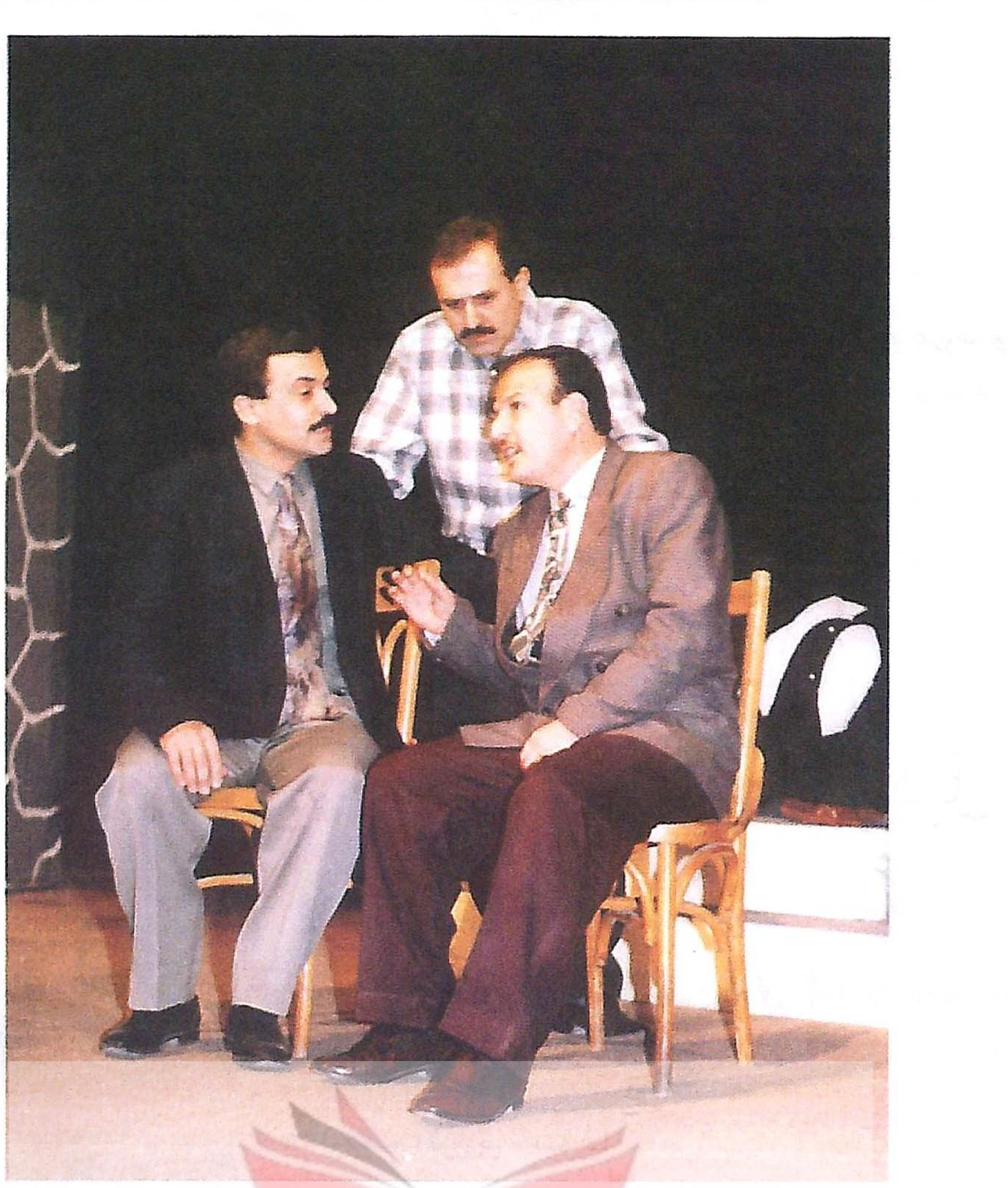
وإذن، فإننا سنعود إلى تقديم مسرحيات للأطفال لنضع مسرح الطفل على الطريق السوية لنقول: هكذا يجب أن يكون مسرح الطفل. وسنكون صارمين وحادين أيضا. ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن الطفل هو الأمانة التي بين أيدينا. فإذا نميناه بشكل صحيح فسوف نجد شباب وشابات المستقبل قد تربوا بشكل صحيح.

ألا تعتقد أن التلفزيون يساهم في ترويج النوع التجاري الذي لا يحترم عقل الطفل؟

أنت تفتح بابا جديدا من جراحات المسرح ومن مشاكل مسرح الطفل. فلو عدنا إلى برامج الأطفال قبل حوالي عشر سنوات لوجدنا أنها كانت تقدم قصصا إنسانية وجميلة، وتتيح لمشاعر الأطفال الوجدانية أن تنمو بشكل إنساني. ثم تغيرت الحال. فصارت أفلام الأطفال شبيهة بالأفلام الأمريكية القائمة على العنف والحركة الصاعقة وتفاهة الموضوع من دون أي معنى إنساني. وهذا الوباء التلفزيوني لا تستطيع المدارس والآباء والأمهات محاربته. المسرح وحده قادر على محاربته.

تبدو غرفتك التي تستقبل فيها ضيوفك كأنها «معرض» لاحتوائها على أفيشات العروض المسرحية التي قدمتها فرقة المسرح العمالي بحمص، وعلى عديد من صور هذه العروض. فهل أقمت هذا المعرض لتتذكر تاريخ الفرقة الذي يمتد على أكثر من ثلاثين عاما؟ أم أنه دافع لك إلى تقديم المزيد من العروض المسرحية؟

المسرح جزءان. الأول نص مكتوب يبقى. والثاني عرض مسرحي يموت. ولا يحيي هذا العرض إلا شيئان: أولهما أرشيف الصور المأخوذة للعرض. وثانيهما المقالات المكتوبة عنه. وبالتالي فإن ما تراه من لوحات العروض المسرحية وصور بعضها ليست تذكارا شخصيا، بل هي محاولة لحفظ ذاكرة الفرقة التي هي جزء من المسرح السوري. وإذا كان اليوم يقال: «التوثيق ذاكرة الوطن»، فقد عرفنا ذلك منذ زمن طويل.



من مسرحيات فرقة المسرح العمالي بحمص

تخيل أن يزول من ثقافة الوطن ما قدم في المسرح القومي أو العمالي أو الجامعي أو غير ذلك من العروض والهيئات المسرحية، أن تصبح ذاكرة الوطن ممسوحة من هذه الوثائق. سيكون ذلك أشبه بإعدام التاريخ. ولا تنس أنني كتبت كتابي «المسرح السوري، في مائة عام ١٨٤٧ - ١٩٤٦». وقد أحييت فيه تاريخ المسرح السوري في قرن من الزمان. وعندما تقرأ هذا الكتاب تجد مسرحنا السوري حيا نابضا باتجاهاته وأعلامه ودوره الفذ الذي كان له. وأعتقد أننا بطريقة «تقديم الوثائق»، أو الذكريات نقدم للدارسين فيما بعد مادة دقيقة وصحيحة لخلق تاريخ مسرحي حي متواصل يتابع فيه الجيل الجديد ما قام به الجيل القديم.

إن أرشيف فرقة المسرح العمالي سيكون مادة وثائقية لهذه الفرقة تعين الدارس للفرقة ولتاريخ المسرح السوري. وكم أتمنى أن تقوم كل الفرق المسرحية، الرسمية وغير الرسمية، بالمحافظة على ذاكرتها لأنها، بذلك، تقدم ثقافة للوطن. ولا تنس أن حضارة أي شعب من الشعوب هي عبارة عن تراكم وتفاعل ما قدمته عبر الزمن.

وأحب أن أذكرك بشيء خطير جدا في تاريخ مسرحنا السوري هو: أن جيل ستينيات القرن العشرين وما بعد هذا العقد جيل بلا أساتذة. فإن الجيل الذي عمل في المسرح أيام الانتداب الفرنسي وبعد الاستقلال توقف عن المسرح منذ بداية خمسينيات القرن العشرين. وعندما نشأت الحركة المسرحية الجديدة في نهاية عقد الخمسينيات، لم يتحقق التواصل بين العاملين فيها ومن سبقهم. وبهذا الشكل خسر الجيل الذي بدأ في الستينات دروسا بليغة في العمل المسرحي، كان يمكن أن يستفيد منها لو «تتلمذ» على يد الجيل الذي سبقه. ومن هذه الدروس أن المسرح السوري في عهد الانتداب حتى الاستقلال كان يهتم اهتماما كبيرا بالمتفرج. وكان يطوع النص والإخراج والتمثيل بحيث يقدم للمتفرج متعة جمالية تستقي أساليبها من ظروف الحياة يومذاك. ولذلك كانت تتولد عند المتفرجين هياجا عاطفيا ووطنيا أدى في كثير من الأحيان إلى القيام بمظاهرات ضد الفرنسيين، كما أدى إلى صدام حاد بين العقلية الرجعية والعقلية التقدمية. وهذا الصدام حدث في جميع المدن السورية، بمعنى أن المسرح السوري كان في هذه الفترة يحرض جمهوره على التغيير وعلى الحرية. لكن هذا الدرس البليغ لم يصلنا ولم نتعلمه من أهل المسرح في تلك المرحلة، ولذلك كانت الحركة المسرحية في بداية ستينيات القرن العشرين نخبوية ولم تكن جماهيرية. وكثير من العلل والأمراض التي يعانيها المسرح السوري اليوم أنه لم يتعلم هذا الدرس من سابقيه. فقد بدأ نخبويا واستمر حتى الآن نخبويا. وأعتقد أن المسرح السوري منذ بدايته الجديدة في أوائل الستينيات لو تعلم التوجه نحو الجمهور بشكل حقيقي مستفيدا من درس الذين سبقوه لتغيرت سمات المسرح السوري كله في السنوات الأربعين التي جاءت بعد ذلك.

ونتيجة هذا الكلام تعني ألا يكون الجيل الذي بعدنا بلا أساتذة. ولكي يتحقق التواصل بين الجيلين فهناك عدة وسائل منها: «أن يعرف الجيل الجديد ما فعل الجيل القديم». ومن هنا تأتي أهمية الأرشفة والتأريخ والنقد المسرحي.

وحيد في الميدان

هل تعتقد أنك حافظت على التحريض الجماهيري الذي أثاره الجيل الذي سبقك، في حين أن الجيل الذي تنتمي إليه لم يحافظ على هذا الأمر؟

أنا لم أكن أعرف شيئا كثيرا عما فعله المسرحيون قبلي. فقد كنت في بداياتي من غير أساتذة شأني شأن أقراني وأولاد جيلي. لكن عرض مسرحية «الجدران القرمزية» عام ١٩٦٩، قوبل بكثير من الجماهيرية وبإقبال شديد. كما أثار مدينة حمص إثارة كبيرة بحيث عقدت حول المسرحية أكثر من ثلاث ندوات رسمية، وكانت حديث الناس لأكثر من شهرين بين مؤيد شديد التأييد ومعارض شديد المعارضة. وكم من مرة واجهني في الشارع أشخاص لا أعرفهم وكانوا إما مخاصمين في غضب أو مؤيدين في فرح.

هذا الدرس الذي تلقيته من «الجدران القرمزية» جعلني أحافظ على الجماهيرية طوال السنوات الثلاثين التالية. ولكنني تساءلت: كيف كان المسرح من قبل؟ عند ذاك رجعت وقرأت عما فعله الجيل الذي سبقنا. وأدركت أن ما حققناه في «الجدران القرمزية» كان أقل مما حققه الجيل الذي قبلنا. وهذا الدرس الذي استوعبته مبكرا جعلني في السنوات التالية أصل إلى ما وصل إليه من مكان قبلي. ومع الأسف الشديد أكاد أقول: إنني وحدي في هذا الميدان، ولم يكن أقراني يتجهون الاتجاه نفسه في تحقيق الجماهيرية.

هل تعتقد أن هذا «المتحف» الذي تقيمه في غرفتك الخاصة هو درس للفنانين كي يعتنوا بمسألة التوثيق إضافة إلى المجلد الخامس من أعمالك الكاملة التي صدرت حديثا، الذي يضم الحوارات التي أجريت معك طوال أكثر من ثلاثين عاما، وكانت رصدا لأعمالك المسرحية ولوجهات نظرك في المسرح؟

إضافة إلى «الحوارات الصحافية» التي صدرت في المجلد الخامس من الأعمال المسرحية، أجمع الآن المقالات التي نشرت حول عروض فرقة المسرح العمالي بحمص منذ عملها الأول حتى عملها الأخير مع ذكر أسماء المشاركين في كل عرض. وبهذا الشكل سوف نقدم وثيقة تاريخية لا عن عروض فرقة المسرح العمالي بحمص فحسب، بل عن الاتجاهات الفكرية والنقدية والجمالية التي كانت سائدة في المسرح السوري ونقده طوال أكثر من ثلاثين عاما. ونلمس، من خلال متابعة هذه المقالات، تطور الفكر النقدي والجمالي والسياسي والاجتماعي الذي واكب الحياة والمجتمع والفن في سوريا.

لقد تحدثت عن كتابي «المسرح السوري في مائة عام»، وفيه أؤرخ بالنقد والتحليل لمسرحنا السوري منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين. وفي كتابي «من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي السوري» أؤرخ بالنقد والتحليل أيضا لما كتبه المؤلفون السوريون طوال القرن العشرين. وفي مقدمة الكتاب أقول: إنني أقدم هذا الكتاب وفاء للجيل الذي سبقني وتحية حب للجيل الذي أنا منه. وهذا يعني أنني لا أؤرخ لفرقة المسرح العمالي التي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنتمي إليها فحسب، بل أؤرخ للمسرح السوري في جوانبه كافة، سواء من ناحية العرض المسرحي والحركة المسرحية عموما، أو من ناحية التأليف المسرحي أيضا. ولعل من أهم ما يقدمه كتاب «من التقليد إلى التجديد» أنه يوضح البناء الدرامي عند كل واحد من الكتاب، وكيف تطور هذا البناء عند جميع الكتاب منذ الثلث الأول من القرن العشرين حتى نهايته.

هل تعتقد أنك تدق ناقوس الخطر أمام المسرحيين في سوريا وفي الوطن العربي لكي يبادروا إلى تأريخ نشاطهم المسرحي للأجيال القادمة حتى لا يضيع؟

إذا ابتعدنا عن كلمة «ناقوس الخطر» فإنني أذكرهم بضرورة وأهمية توثيق ثقافتنا ومسرحنا بشكل عام، حتى يكون لنا تراث تتوارثه الأجيال كما تفعل بقية الأمم. وبهذا التوثيق والتأريخ لا ينشأ الجيل الجديد من نقطة الصفر، بل من النقطة التي انتهى إليها الجيل الذي سبقه.

ألا يشغلك التأريخ عن الإبداع؟

لا. فأنا مازلت أعمل حوالي عشر ساعات في اليوم. وأنا أجمع بين جانبي النقد والإبداع منذ أكثر من ثلاثين عاما.

خريجو المعهد العالي للفنون المسرحية، ماذا يحملون من أساتذتهم؟ وهل هم أوفياء لهم؟

إن كانوا أوفياء لأساتذتهم فهم أوفياء لأنفسهم. ومن ينكر أساتذته أو أهله ينكر كل ما هو خير. وبغض النظر عن الوفاء، فإن طلاب المعهد يتخرجون وهم يمتلكون خبرات فنية وقدرات احترافية لا تلبث أن تنمو فيما بعد من خلال العمل المسرحي. لكن الذي يحدث الآن أن خريجي المعهد المتمكنين من صناعة التمثيل يعيشون في حالة مسرحية متردية. وبالتالي تضيع هذه الخبرات. كما نجد أن أكثر الخريجين ينطلقون إلى التلفزيون ولا يبقى منهم للمسرح إلا القليل. وهم مضطرون إلى ذلك من أجل لقمة العيش.

ماذا يمكن أن تقدم لهم الدولة لإتاحة مناخ مسرحي صحي؟

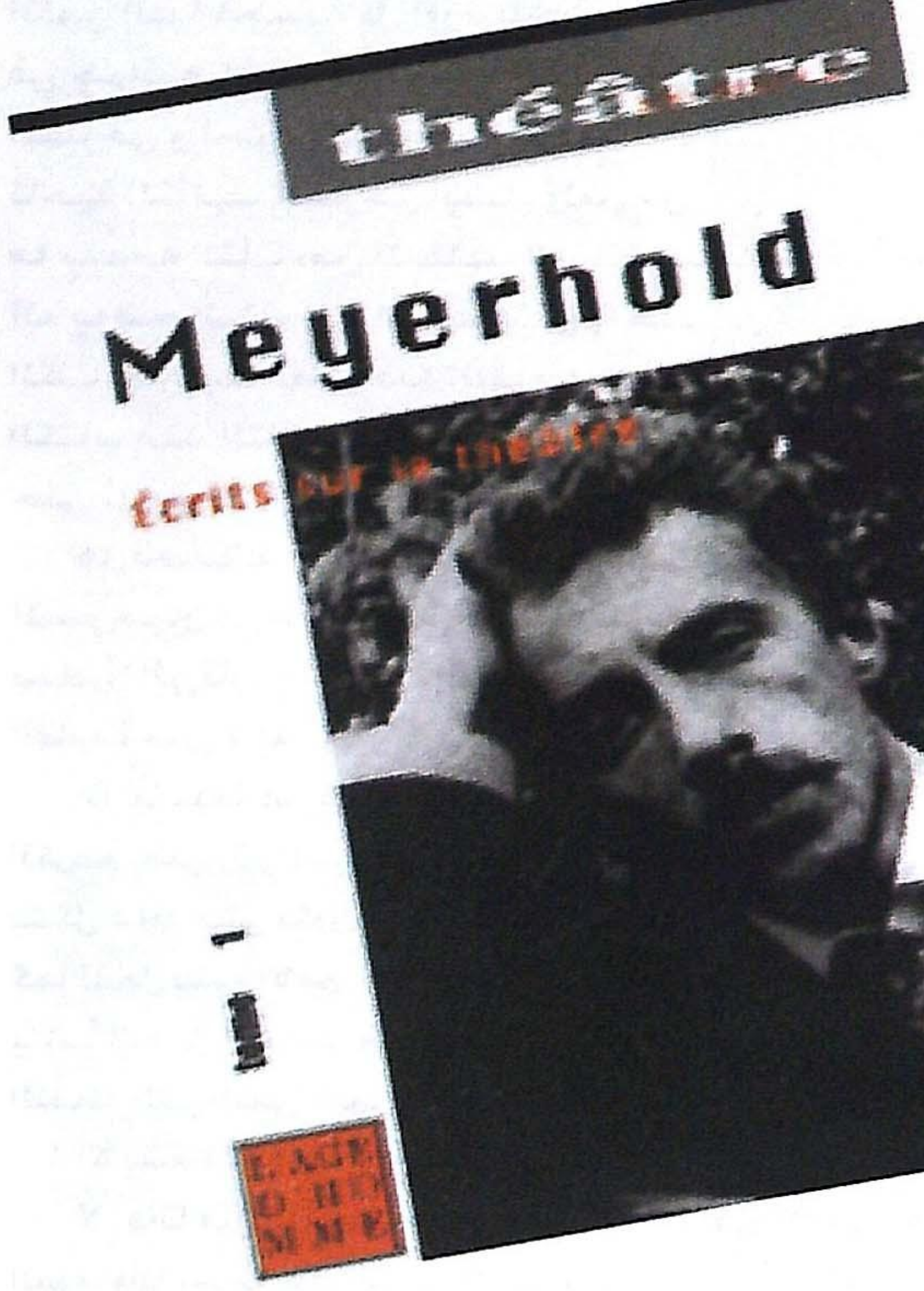
لن أدخل في تفاصيل هذا الموضوع لأنه متعلق بمجموعة قوانين تحد من اندماجهم في الحركة المسرحية. والأهم من تطوير القوانين أن يكون لدى المشرفين على الثقافة والمسرح في سوريا رؤية مستقبلية متكاملة عن هوية المسرح العربي، وعن دوره في الحياة الاجتماعية والثقافية. وإذا امتلكوا هذه الرؤية فسوف يصبح النشاط المسرحي نابعا منها. وسوف تفتش هذه الرؤية عن قوانينها وتخضع القوانين الموجودة لها. أما ما يجري الآن فهو نشاط آني ليس منبثقا من خطة عمل عامة تحدد وظائف المسرح وآفاقه. وهذا يعني أن المسرح السوري يحتاج إلى مراجعة شاملة يقوم بها الأدباء والمفكرون ويشارك فيها المسرحيون، لكي يضعوا منهجا فكريا تنبثق منه الإبداعات الفنية.

فرحان بلبل في سطور

- ولد عام ١٩٣٧ في مدينة حمص السورية في أسرة دينية محافظة.
- تخرج في جامعة دمشق عام ١٩٦٠ (قسم اللغة العربية وآدابها).
- عام ١٩٦٢، انتسب إلى كلية الشريعة في جامعة دمشق. وواصل دراسته فيها حتى السنة الرابعة. وبسبب ظروف خاصة لم يستطع أن يتقدم إلى امتحانات السنة الأخيرة.
- كتب الشعر والقصة والبحث النقدي منذ ١٩٦٠، ونشر ما كتبه في الصحف والمجلات السورية واللبنانية.
- عام ١٩٦٤، اتجه إلى المسرح الذي صار ميدانه الأساسي.
- عام ١٩٦٨، شكل فريقا مسرحيا في «نادي دوحة الميماس» في حمص. وفي العام التالي قدم مسرحيته الأولى «الجدران القرمزية» من إخراج محمود حمدي. وتركت المسرحية أصداء واسعة في المدينة. فقد كانت منعطفا كبيرا في حركتها المسرحية إذ نقلتها من أعمال صغيرة تقدم في صالات ضيقة، إلى عمل كبير قدم في صالة «سينما الزهراء» التي احتشدت كل يوم بأكثر من ألف متفرج جلوسا ووقوفا. وحظيت المسرحية بمناقشات حامية في المدينة، كما أقيمت حولها ندوات نقدية كثيرة. وترك هذا الإقبال الجماهيري الواسع أثره الكبير عليه، لأنه ظل طوال عمله في المسرح في السنوات الثلاث والثلاثين التالية يهتم بالجمهور ويعتبره مقياس نجاح العمل المسرحي. وظلت مسرحياته تحظى بنجاح جماهيري كبير حتى الآن. وكانت نموذجا للمسرح الجماهيري الجاد الذي يقف في وجه المسرح التجاري المبتذل.
- في عام ١٩٧٠، قدم مسرحيته الثانية «العيون ذات الاتساع الضيق» من إخراج فوزي السيد. ونالت المسرحية إقبالا أشد من الأولى. وقدمت في حلب بعد تقديمها في حمص. واشترك بها في مهرجان الهواة الأول في سوريا. ونال عليها جائزة «أفضل نص». واستقبلتها الصحافة السورية بكثير من الاهتمام، وأقيمت حولها ندوات كثيرة في دمشق وحمص وحلب.
- أدرك أن مشكلة «المخرج» ستكون عائقا في وجه تشكيل الفرقة المسرحية. فبدأ منذ عام ١٩٧٢ بالإخراج المسرحي لكي ينفذ كامل تصوراته عن المسرح وآفاقه. وكانت مسرحيته «الحفلة دارت في الحارة» أول مسرحية أخرجها. وشارك بها في مهرجان الهواة الثاني في دمشق. ونال عليها جائزة «أفضل نص» أيضا. وقدمت المسرحية في حلب وحمص مرات كثيرة بعد عرضها في دمشق. كما نال جائزة «أفضل نص» عن مسرحيته «الممثلون يتراشقون الحجارة» في المهرجان الرابع.
- كان لاتجاهه في مسرحياته نحو معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية التي تهم المواطن العربي أثر في اهتمام الناس بها. ووجد اتحاد عمال حمص في توجه هذا الفريق المسرحي الاجتماعي ما يلبي رغبته في التعبير عن الطبقة العاملة التي تطمح إلى العدالة الاجتماعية والكرامة الإنسانية. وبذلك أنشئت «فرقة المسرح العمالي بحمص» عام ١٩٧٣. وكانت هذه الفرقة رائدة في ميدان المسرح العمالي لا في سوريا فحسب، بل وفي الوطن العربي كله. ولم تلبث هذه الفرقة أن أصبحت أحد معالم الحركة المسرحية في سوريا. ونالت شهرتها العربية الواسعة.
- قدم في هذه الفرقة عددا من مسرحياته بإخراجه مثل «الممثلون يتراشقون الحجارة - العشاق لا يفشلون - لا تنظر من ثقب الباب - القرى تصعد إلى القمر - يا حاضر يا زمان - العيون ذات الاتساع الضيق - لا ترهب حد السيف - طاقية الإخفاء - الصخرة والحفرة». كما أخرج لها عددا من المسرحيات العربية والأجنبية. وبلغ مجموع ما أخرجه لها ٣١ عملا مسرحيا منذ إنشائها حتى عام ٢٠٠٢.
- شكلت مسرحياته - مع مسرحيات أقرانه من الكتاب السوريين - نموذجا عن الاتجاه الجديد في كتابة النص العربي، وكان هذا الاتجاه جزءا من حركة التأليف المسرحي العربي التي ظهرت في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين في عديد من الأقطار العربية، وهي التي يصفها النقاد بأنها «مرحلة ازدهار المسرح العربي».
- في عام ١٩٧٩، اتجهت الفرقة نحو مسرح الأطفال. وكانت رائدة في ميدان مسرح الطفل في سوريا، خاصة أنها اهتمت بما يسمى «دراما مسرح الطفل». وكتب لها «حارس الغابة - البئر المهجورة - الصندوق الأخضر - الجزيرة الخضراء».
- بلغ مجموع المسرحيات التي كتبها ١٩ مسرحية. وقد نشرت هذه المسرحيات في سوريا ولبنان. ثم صدرت في ثلاثة مجلدات بعنوان «الأعمال الكاملة».
- أعد عددا كبيرا من المسرحيات الأجنبية. واعتمد إعداده لها على حذف ما هو خاص بزمان الكاتب الأصلي ومكانه، مع المحافظة على الجانب الإنساني العام في المسرحية، كما اعتمد على إضافة ما هو خاص بزمان المواطن العربي ومكانه. وكان يجرد المسرحية الأجنبية من كل ما يعيق تقديمها على خشبة المسرح العربي. وبهذه الطريقة صار بإمكان أي فرقة مسرحية عربية أن تقدم المسرحيات الأجنبية التي أعدها وكأنها مسرحيات عربية على رغم محافظته على أسماء شخصياتها الأجنبية ومكانها. وقد أعد أكثر من عشر مسرحيات أجنبية. وبعض هذه المسرحيات خرجت من بين يديه كأنها تأليف جديد له، فاعتمدها من نتاجه الأدبي الخاص، وعددها ٦ نصوص مسرحية. وقد نشر بعضها في مجلة «الحياة المسرحية» الصادرة في دمشق، ونشرت كلها في المجلد الرابع من «الأعمال الكاملة».
- شاركت الفرقة في مهرجان دمشق للفنون المسرحية عدة مرات، كما شاركت في العديد من المهرجانات السورية. أما مشاركتها في المهرجان المسرحي العمالي فقد كانت علامة مميزة لأنها - بأعمالها وشروحها النظرية التي قدمها - حددت معنى المسرح العمالي وآفاقه.
- شارك في لجان تحكيم عدد من المهرجانات المسرحية السورية والعربية، كما دعي إلى عدد كبير من المهرجانات المسرحية العربية ضيفا ومحاضرا.
- كتب في النقد المسرحي عددا كبيرا من المقالات والدراسات في الصحف والمجلات المختصة ولا يزال. وأصدر في ميدان النقد المسرحي عددا من الكتب منها: «المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة»، و«مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم» و«المسرح السوري في مائة عام ١٨٤٧ - ١٩٤٦» و«المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا».
- منذ عام ١٩٨٧ حتى الآن، يعمل في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق أستاذا لمادة الإلقاء المسرحي. وكتب كتابه «أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي»، الذي صدرت طبعته الثالثة عام ٢٠٠١.
- كُرِّم في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ١٩٩٥ ضمن عشرة من أهم المسرحيين في العالم.
- كرّمته مديرية الثقافة في مدينة حلب عام ١٩٩٧.
- كرمه اتحاد الكتاب العرب في سوريا عام ٢٠٠١ ◆

غلاف الاعمال الكاملة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



يعرف القارئ العربي بريخت جيدا، وتحفل المكتبة العربية بعشرات المترجمات أو المؤلفات عن مسرحه، ويعتبر محدثا لثورة لا سابق لها في تطور المسرح وتخليصه من الواقعية الفجة في التعبير التمثيلي أو الديكور. لكن كثيرين لا يعرفون أن ميرخولد هو عبقري النهضة المسرحية في أوروبا منذ العقد الأول من القرن العشرين حتى عام ١٩٣٩، عام اعتقاله في ظل النظام الستاليني.

إعداد: سلطان الزغول - الأردن

ميرخولد المؤسس الحقيقي للمسرح الطليعي

يصف «شلدون تشيني» في كتابه «المسرح - ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل» الحركة المسرحية في روسيا في العشرينيات وأوائل الثلاثينيات من القرن الماضي قبل أن يفرض البيروقراطيون الخط الحزبي المتزمت، بأنها أعظم الحركات المسرحية ثورية وتجريبية وإنتاجا في العالم الغربي، وأن المخرجين التقدميين فيها اتسموا بالجرأة وتطبيق أساليب جديدة في المسارح النظامية، وإقامة علاقات جديدة بين النظارة والممثل، وقدموا دراما موسيقية جديدة، وتمثيلا أكروباتيا وخشبات عارية ومنظورات بنائية وتطرّفات جديدة في إعادة كتابة الكلاسيكيات.

وقد عمل فسيفولد ميرخولد المولود في روسيا عام ١٨٧٤، لعائلة ألمانية ميسورة، في هذا الجو الحيوي الذي تراجع بعد التخلص منه على مدى سنوات طويلة لاحقة إلى تقليدية مملة فقد معها التجديد والحركة.

بدأ ميرخولد رحلته كمجدد مسرحي في عام ١٩٠٣، وعندما كان برتولد بريخت لا يزال طفلا، كان معروفا لجمهور سانت بطرسبرغ باسم «صاحب الأفكار الجديدة»، وقد تنبأت بعض تلك الأفكار إلى حد كبير، بنظرية بريخت وتطبيقاتها في تحطيم المسرح الواقعي، كالإسقاطات الضوئية للصور الفوتوغرافية، والإعلانات التي تعلق أو تعلن الفعل، والرقصات والأغنيات التي تقطع الحدث، والملابس المبالغ فيها، والتركيز على الحركة المسرحية والإيماءات المضخمة، والديكورات البسيطة، إضافة إلى التركيز على تدريب الممثلين كمؤدين واعين فنيا واجتماعيا. وسوف نحاول الإشارة إلى أهم الحركات التقدمية التي قام بها ميرخولد في مسرحه الطليعي، كما توردها الباحثة كاترين بليزايتون في كتابها «مسرح ميرخولد وبريخت»، ترجمة فايز قزق، من منشورات وزارة الثقافة السورية

أولا: تعامله مع النصوص، باعتبارها مرجعا لخدمة ما يود طرحه. فهو يتجاهل التقطيع الكلاسيكي للنصوص على شكل فصول، ويقترح في المقابل تقسيم النص إلى سلسلة من اللوحات والمشاهد التي تعتمد بنسب مختلفة على قوام درامي متكامل لكل منها، وبذلك يتغلب على ركود الوحدة الكاذبة للفعل والزمن.

ويرى ميرخولد أن الجمهور، وليس النص، هو الذي أصبح مركز الاهتمام في مرحلة الثورة التي غيرت الكثير من الأشياء، بما في ذلك الآراء الشعبية حول الأدب الكلاسيكي، فلم تعد نصوصه مقدسة لا يمكن انتهاك حرمتها.

وقد مقت بشدة النقل الكامل للنص إلى خشبة المسرح من دون تغيير، واعتبر أنه نوع من التقليد والمحاكاة. وكان يقول: دع الأدب يرتاح بهدوء في المكتبات، ما سنحتاجه هو السيناريوهات، وسنستخدم الكلاسيكيات كخلفية لإبداعاتنا المسرحية.

ثانيا: الديكور، حيث تبنى آراء عدد من المنظرين الألمان مثل كارل إميرمان الذي عاش في أوائل القرن التاسع عشر، وأكد أهمية استغلال قدرات المخيلة لدى الجمهور، والانطباعي بيتر التنبيرغ الذي قال: «إن النقطة الأساسية هي أن تقول الكثير من خلال القليل، يرسم اليابانيون غصنا صغيرا يزهر وإذا به يجسد الربيع في أكمل صورة، أما نحن فنرسم كامل الربيع، إلا أن النتيجة النهائية لا تصور حتى غصنا صغيرا مزهرا».

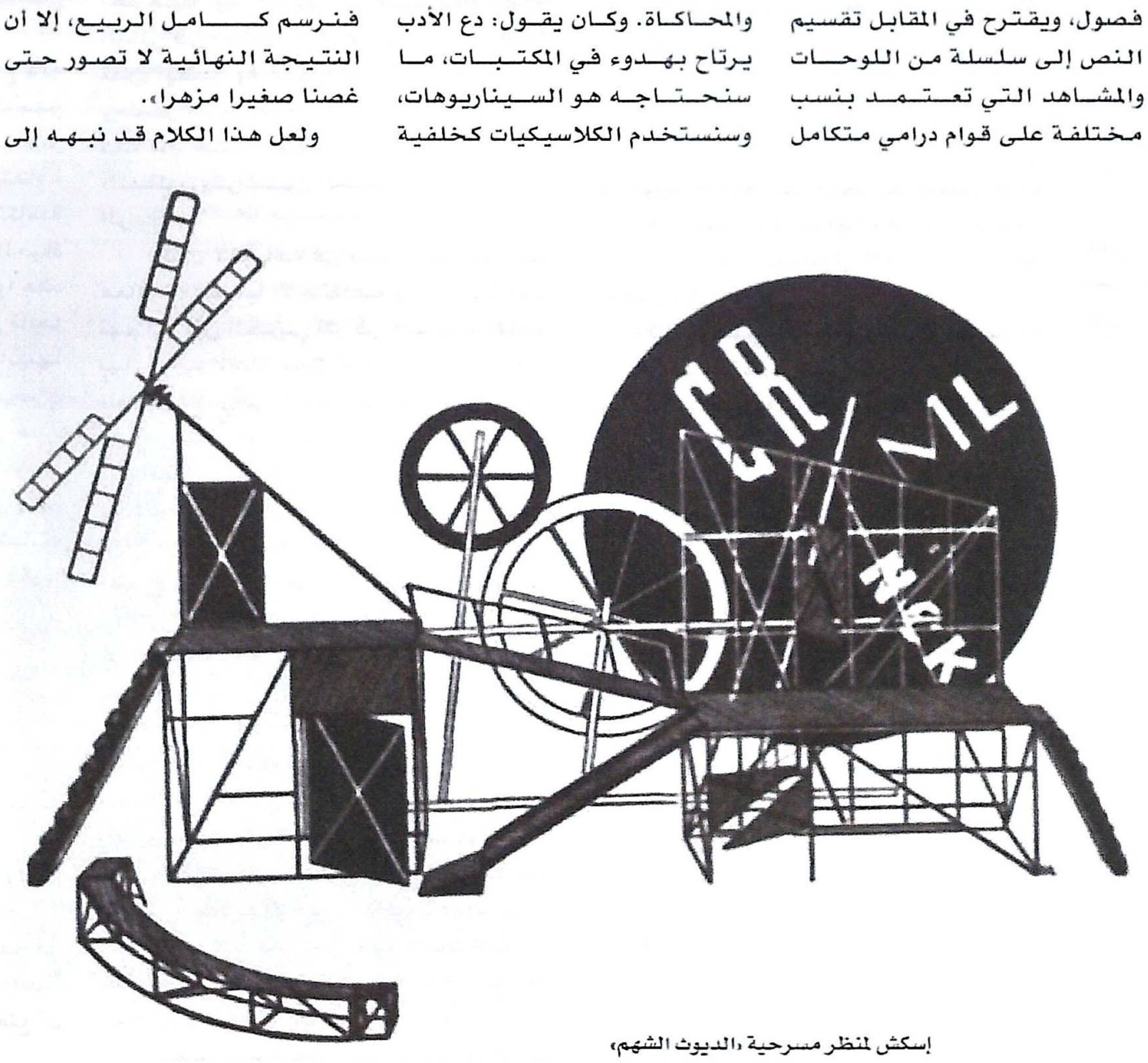
ولعل هذا الكلام قد نبهه إلى المسرح الياباني الذي شاهد بعض عروضه فيما بعد وتبنى أسلوبه في التمثيل.

أول ما فعله ميرخولد كان إزالة الستارة الأمامية التقليدية، واستخدام إضاءة متوهجة، وكشف الناحية المطبخية للمنصة. وكانت هذه الخطوات بداية عمله الإبداعي، وكتب عام ١٩٠٧: «إن استخدام الديكورات الموحية بدلا من الواقعية يمكن أن يدفع المشاهد باتجاه المشاركة المبدعة في العرض». وأضاف: «يجب تقليص الديكور إلى الحد الأدنى، وعلى كل جزء من أجزائه أن يكون رمزا مهما وحاسما، وأن يُستخدم بفاعلية في إخراج العمل على الخشبة. عندها يصبح الديكور جزءا من العلاقة بين الشخصيات في المسرحية».

في أحد المشاهد المسرحية التي أخرجها كان من المفترض أن يُربط الممثلون إلى أشجار، فقاموا ببساطة بالميل باتجاه عمودين في مقدمة الخشبة مع حبل مجدول على أطرافهم. وعلينا أن نتذكر هنا أن نقل الواقع كاملا كان هو المألوف في بدايات القرن العشرين.

وفي تطور يبرز علاقة الديكور بالحدث أظهر ميرخولد عام ١٩٢٢ في إخراجه مسرحية «الديوث الشهم»، طواحين هوائية هائلة تدور بشكل متسارع مع تصاعد التوتر النفسي. وبرز منحدر مقوس كان الحبيب ينزلق عليه بشكل متكرر ليصور فرحته بلقاء حبيبته (انظر الشكل المرفق)، وبذلك ساعد الديكور في تجسيد حالات نفسية وأفكار إخراجية.

ثالثا: الإضاءة، ولعل استخدام ميرخولد الإنارة الكاملة في بعض



إسكش لمنظر مسرحية «الديوث الشهم»

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحياته مع إضاءة الصالة، جذب المشاهدين والممثلين بعضهم إلى بعض في أقرب نقطة ممكنة من الناحية النفسية، وبذلك حطم وهم الجدار الرابع، وأعاد المسرح إلى وظيفته المهرجانية الأصلية. وإلى هذه الإضاءة البراقة الجسورة يرجع الفضل في جعل تجارب تبديل المشاهد بشكل سريع أمرا ممكنا.

وعرف عن ميرخولد في بعض تجاربه المسرحية أنه أول مخرج استخدم البقع الضوئية المتقابلة في الفضاء المظلم كوسيلة لتقديم سلسلة من الأحداث القصيرة المتلاحقة.

رابعا: الموسيقى، بدأ ميرخولد باستخدام موسيقى متناغمة منسجمة مع مزاج المسرحية العام الذي كان يكتسب توترا إضافيا من الموسيقى، أما منذ عام ١٩٢٤ فقد بدأ يستخدم الموسيقى بطريقة مختلفة، فاستبعد التقليد القائم على إخفاء الموسيقيين وحدد لهم مكانا على خشبة المسرح (كان هذا العمل أحد الحلول الإخراجية لبريخت في مسرحية «وبدا القروش الثلاثة» عام ١٩٢٨). ثم استخدم عام ١٩٢٤ الموسيقى بشكل متباين مع الحدث، ففي اللحظات التي كان الأداء يتسم فيها بالهدوء والسكينة، كانت الموسيقى تظهر نوعا من الإثارة والاهتياج والعكس بالعكس (وضع بريخيت في إرشاداته الإخراجية لمسرحية «الصعود الهش الأرنوري» التي كتبت عام ١٩٤١، خطة استخدام موسيقى «المارش الجنائزي» لشوبان كموسيقى راقصة، مقتربا من أسلوب ميرخولد)، والهدف من الاستخدام المتباين للموسيقى هو الحفاظ على الجمهور في حالة توتر، ونقل التوتر الانفعالي بعيدا عن الممثل والحوار.

خامسا: الغروتسك (مزج الفنتازيا بالواقع). خرج ميرخولد بهذا المفهوم المؤسس على التناقض بين الشكل والمضمون، وهو وسيلة فنية تنمو خارج المألوف والعادي في الحياة، ولأن الغروتسك يؤكد العنصر الخارجي المرئي للعرض المسرحي، فهو يعزز العناصر الأخرى التي تخاطب المشاعر كالموسيقى والرقص والحركة والإيماء، ويساعد على الارتقاء بها، ولما كان الغروتسك يشكل وحدة متناقضات، فهو يساعدنا على وعي وإدراك المفارقات الموجودة في حياتنا، فالشكل غير المنطقي من الناحية الخارجية يساعد بغرابته على تجنب العاطفية، ويخلق صورة للعالم الموضوعي تقود الجمهور نحومحاولة تخمين أسرار العالم الغامضة.

لقد مزج ميرخولد عام ١٩٢٤ في مسرحيته «الغابة» عناصر طبيعية مع أخرى فانتازية، من

مشهد آخر من المسرحية

خلال تقديمه البطلة الشابة في ماكياج وملابس القرن التاسع عشر تقابل شابا يرتدي شعرا مستعارا أخضر اللون وملابس رياضة التنس البيضاء. وكان الأثاث ستة كراسي خشبية رخيصة إضافة إلى كرسي ينتمي إلى زمن المسرحية وعصرها، وترك توظيف هذا الكرسي بصَمْتَهُ بقوة في ذاكرة المشاهدين.

سادسا: الممثل، وهو أهم عنصر في العرض المسرحي، وآمن ميرخولد بأهمية ثقافته، فكان ينظم للممثلين دورات علم الاجتماع والأدب والموسيقى وتقنية الإنتاج المسرحي. وكان التدريب يجري على الحركة أولا، ثم على الفكرة، وأخيرا على الحوار، إذ إنه آمن بفكرة وليم جيمس (إن الكلمات والمشاعر تنبع من حركات انعكاسية محددة، فعندما نرى دبا نبدأ أولا بالركض، وبعد ذلك نصبح خائفين بسبب هروبنا).

وقد درّب ممثليه تدريبا جسديا قاسيا ودقيقا لتمكينهم من استخدام كامل أجسادهم بطريقة معبرة، كما أنه طالبهم بالأداء البعيد عن الانفعالية والعمق في الوقت نفسه لحمل الجمهور على تبني موقف محدد حيال ما يجري على الخشبة. وقد اعتبر الانفعال المشحون إلى الدرجة القصوى في الأداء أسلوبا مرضيا. فالممثل الذي يريده هو المبدع لا المقلد في تقديمه شخصية حياتية حقيقية حتى يذوب فيها ويفقد قيمته كممثل.

كان الممثل الميرخولدي يؤدي موقفه الخاص من الشخصية المعطاة، لا موقف الشخصية نفسها. ونموذج ميرخولد في عدم الانفعال هو الممثل في مسرح الكابوكي الياباني الذي يخاطب الجمهور مباشرة في اللحظات العاطفية الموتّرة: «انتباه، موقف دراماتيكي».

وأحب ميرخولد أن يؤدي ممثلوه العديد من الأدوار (الأقنعة) في المسرحية ذاتها، ففي لوحة وحدة من إحدى مسرحياته أسند إلى كل ممثل سبعة أدوار، وكان يشجعهم ألا يخافوا من تكرار «القناع»، وهي تسمية أطلقها على العلاقة بين الممثل ودوره.

سابعا: الإيماء، وقد قدم عام ١٩١٠ لأول مرة في مسرحيتين له كل شخصية من الشخصيات من خلال نظام إشاراته وحركاتها الخاصة بها، كما استخدم الإشارة والإيماءة لتهدئة المشاهد عالية التوتر، وبإحساس واسع للتعبير عن الحالات الروحية الداخلية، من خلال الملابس والألوان والأوضاع الجسدية.

آمن ميرخولد أن الحركة الجسدية الفنية يمكن أن تساعد الممثل على فهم ما وراء نص المسرحية، وإيصال ما لا يمكن التعبير عنه، وكشف المخبوء، ورأى أن الناس يكشفون عن علاقاتهم بعضهم تجاه بعض من خلال الإيماءات. فهناك حواران قد يتواجدان في اللحظة نفسها: الحوار المنطوق، والحوار الداخلي، وكلاهما مختلف عن الآخر، وإبراز الحوار الداخلي من مهمات المخرج.

واعتقد أن من واجبات كتاب المسرح التدرب على أساسيات علم الحركة من خلال مطالبتهم بكتابة مسرحيات إيمائية قبل الشروع في كتابة مسرحيات حوارية. واعتبر أن «الكلمات في المسرح عبارة عن أشكال تتوضع على لوحات الحركة».

ثامنا: الجمهور. يرى ميرخولد أن بإمكان المسرح أن يلعب دورا عظيما في مسألة إعادة بناء المجتمع، وتزايد إيمانه هذا بعد ثورة أكتوبر عام ١٩١٧. وقد ضغط مسرحه على مدى ستة وثلاثين عاما تجاه تحقيق التجانس بين الجمهور والخشبة من ناحيتين: المادية المباشرة، أي دفع الخشبة باتجاه الصالة، ووضع جماعة من الممثلين بين الجمهور، والمعنوية الذهنية؛ أي تطوير مونتاج المسرح الذي يقدم على الخشبة عناصر فنية منفصلة ليقوم المشاهد من خلال مخيلته بالربط بينها، وإكمال الصورة العامة.

وأراد ميرخولد كسب الجمهور كشريك مبدع والتأثير فيه في الوقت ذاته، وحاول دائما الوصول إلى دفع الجمهور للمشاركة الفكرية في تجربته، وإفساح المجال له لتحقيق ذلك بكل الوسائل المسرحية الممكنة.

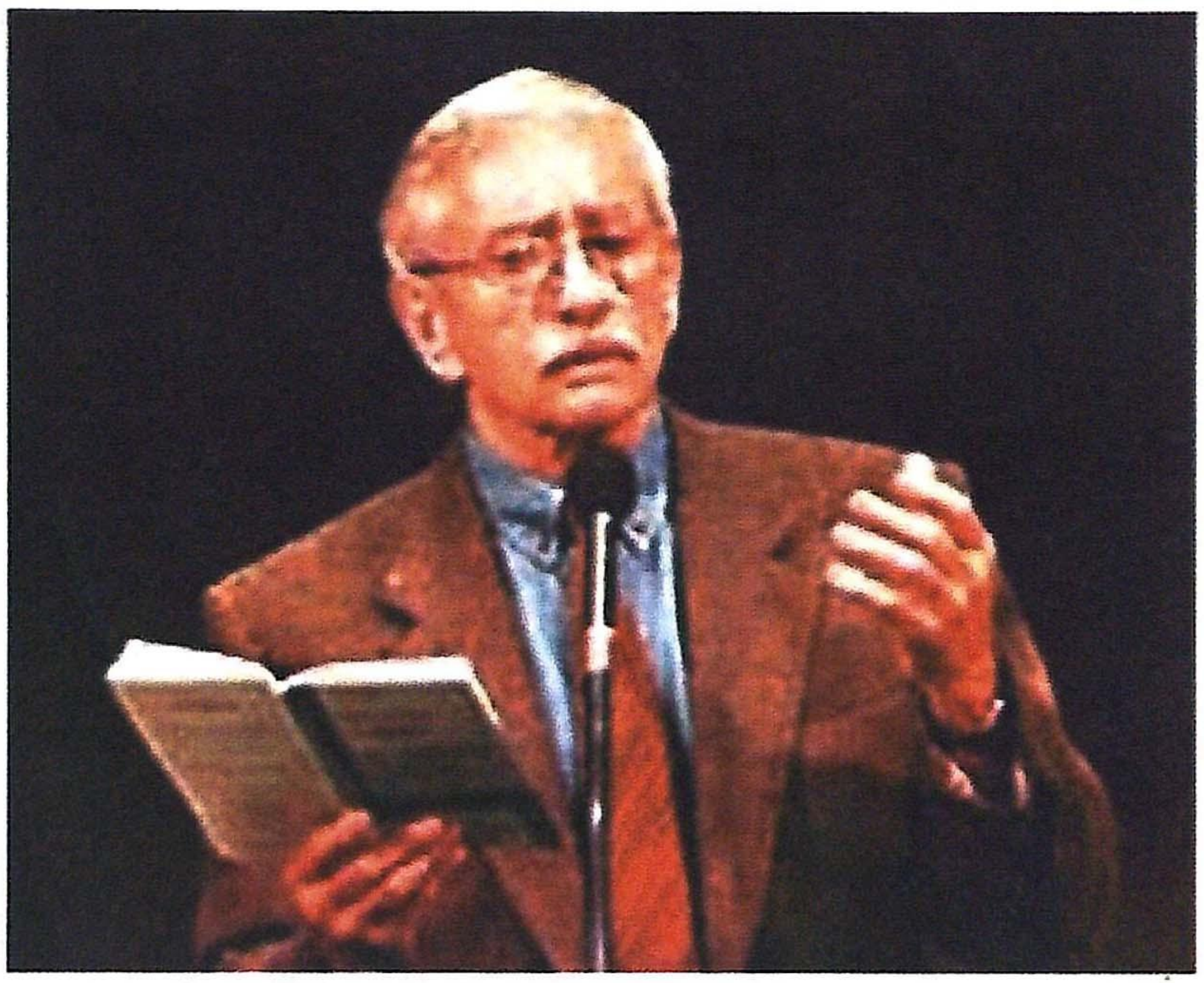
وكان من عادته أن يقيم مناقشات عامة بعد عرض الافتتاح لمسرحياته، وكثيرا ما كانت نتائج المناقشات تؤثر في النتاجات اللاحقة، وتظهر فيها، عدا، طبعا، التفاصيل التي لا يمكن للمخرج تغييرها أوحتى تعديلها، وفي حالات كهذه كان عليه مع الممثلين إقناع الجمهور بضرورة بقاء تلك التفاصيل.

وأن يصبح الجمهور عنده مشاركا خلاقا يعني أن يتغير العرض المسرحي بشكل مستمر في كل ليلة من ليالي العرض.

وفي العشرينيات، وعندما كان الجمهور يدخل إلى عرض لميرخولد لم يجد أمامه الديكور قد امتد إلى الصالة فحسب، بل إن الصالة قد أصبحت جزءا من الديكور. وفي عروضه لمسرحية «إشراقات» قام الجمهور بدور «جنود الجيش الأحمر». وغنوا النشيد الأممي.

بعد هذا العرض السريع، أود أن أشير إلى تأثير ميرخولد الهائل في تطور العرض المسرحي في العالم كله. لقد وجد أسلوب ميرخولد الذي أرّق النقاد التقليديين وجعلهم يندفعون تجاه التخلص من تقدميته الفنية بحجة العبث بالنصوص التراثية العريقة، وجد هذا الأسلوب صدى في أوروبا وأمريكا وكل العالم فيما بعد، حين نسيه كثيرون كمجدد ومعد ومخرج مسرحي من الطراز الرفيع ◆

ايحاءات ديكورية متعددة



من سمات مسرحيات ألبي أن الدور الرئيسي فيها للكلمة، أي النص المسرحي، وعدم الاكتراث بالديكور وتنوعه، كما أن شخصيات مسرحياته قليلة العدد، لكنها مع ذلك شخصيات ثرية وعميقة ومتنوعة، حيث تعرض لنا الكثير والكثير من الجوانب الإنسانية شديدة العمق، كما أن حبكة رسم شخصياته ودقة وقوة وحدة حواراتها تجعل القارئ أو المتفرج يعمل على تركز انتباهه بالكامل حتى يتسنى له متابعة وملاحقة تطورها ونموها عبر النص أو الأداء، وهو ما يجعل مسرحياته على رغم قلة شخصياتها وحركتها وفقر ديكوراتها - جذابة جدا سواء للمشاهد أو القارئ على رغم صعوبة النصوص في بعض الأحيان.

وفي هذا المقال لا يجيب ألبي فقط عن «لماذا نقرأ المسرحيات» بل وعن كيف نقرأها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إدوارد ألبي يتساءل ويجيب

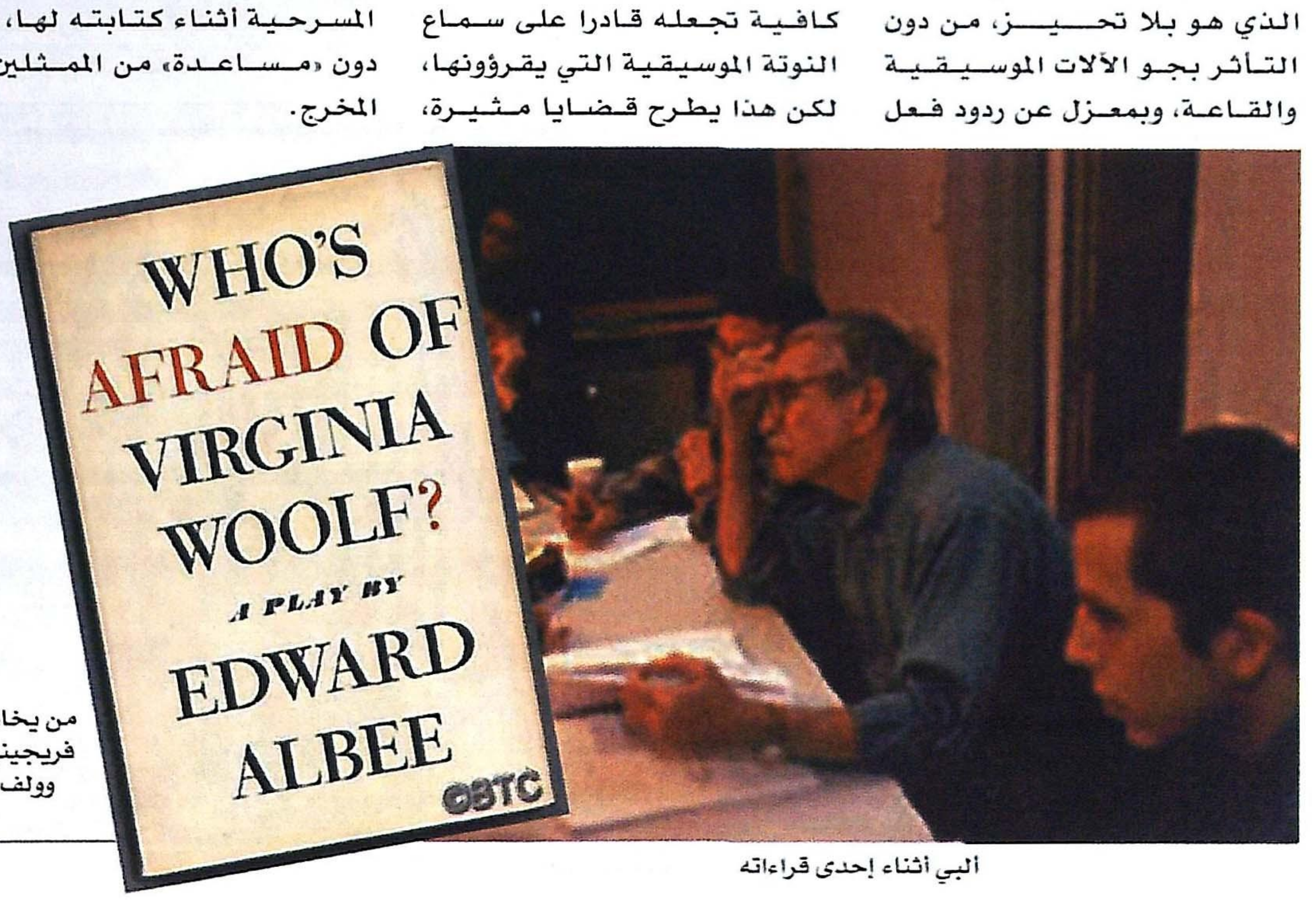
لماذا نقرأ المسرحيات؟

محمد هاشم عبدالسلام - مصر

يبدو هذا السؤال سخيفا أو غير معقول إلى حد كبير، لأن المطلوب ليس فقط الإجابة عنه، ولكن أيضا عن: لماذا يُسأل. عند معظم الناس الأكثر بساطة هو صياغة المسرحيات، الجيدة منها، على كل حال، فهي المسرحيات الوحيدة باعتبارها أحد أشكال الأدب، وتكون متاحة لمعظم الناس عن طريق الأداء، بينما هي تجارب كاملة من دون هذا الأداء.

وفي هذا الصدد، كنت أتكلم منذ عهد قريب مع القائد الأوركسترالي الشاب الذي عزفت فرقته الموسيقية للجمهور العالمي في العرض الأول قطعة من تأليف موسيقار صغير السن، ذلك العازف أنا معجب بعزفه. «آه، لا يمكنني الانتظار حتى أسمعها!» قلت، وأجاب المايسترو «حسنا، إذن، لماذا لا تقرأها؟».

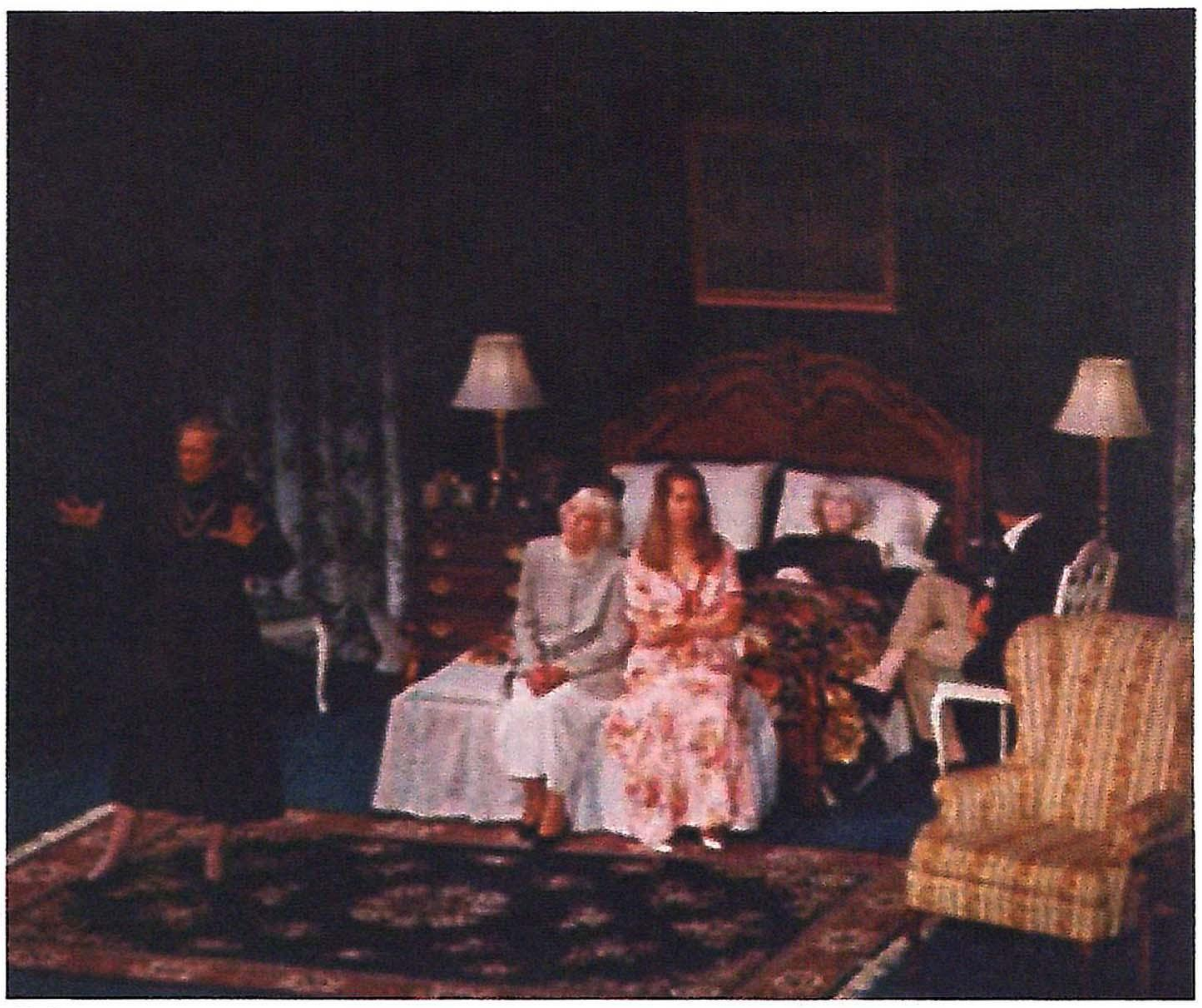
وعرض عليّ أن يعطيني النوتة الأوركسترالية - لأقرأها وبذلك يمكنني سماعها. للأسف، لا أستطيع قراءة الموسيقى. الموسيقى عبارة عن لغة، لكنها غريبة بالنسبة إلي، وليس في إمكاني ترجمتها. إذا كنت أعرف كيف أقرأ الموسيقى فعلا، كنت قادرا على سماع القطعة قبل أن تعزف بل سماعها، في العرض الذي هو بلا تحيز، من دون التأثر بجو الآلات الموسيقية والقاعة، وبمعزل عن ردود فعل هذا الجمهور أثناء استمتاعه. هذه الحالة الشاذة، نادرة ربما، لأن عددا قليلا من غير الموسيقيين بإمكانه قراءة الموسيقى بصورة جيدة وبدرجة كافية تجعله قادرا على سماع النوتة الموسيقية التي يقرؤونها، لكن هذا يطرح قضايا مثيرة، متضمنة بعض التشابهات والقياس مع الفارق، باختصار، أي شخص يعرف كيف يقرأ مسرحية ويسمع عرضا لها بالضبط كما رآه وسمعه كاتب المسرحية أثناء كتابته لها، من دون «مساعدة» من الممثلين أو المخرج.



من يخاف فريجينيا وولف

ألبي أثناء إحدى قراءاته

معرفة كيفية قراءة المسرحية - تعلم قراءة المسرحية - ليست مسألة معقدة أو مهولة. عندما تقرأ رواية ويصف لك الروائي الغروب، أنت لا تقرأ الكلمات فحسب، أنت «ترى» ما تصفه الكلمات، وعندما يكتب الروائي محادثة، تسمع «في الصمت» ما تقرؤه تلقائيا، من دون تعمد التفكير فيه. لماذا، إذن، نفترض في النص المسرحي أن يقدم مشكلات صعبة جدا إلى القارئ؟ خلف الجمع الطباعي الغريب المستقل بطباعة المسرحيات، نجد الإجراءات هي الشيء نفسه، الألعاب البهلوانية التي يقوم بها العقل تكون هي نفسها، والنتيجة مختلفة في الحالتين. لقد قرأت مسرحيات - شكسبير، تشيكوف - لفترة طويلة قبل أن أبدأ كتابة المسرحيات، بالطبع، قبل فترة طويلة من رؤيتي لأول مسرحية حقيقية رصينة من مسرحياتي تعرض على المسرح. هل كانت رؤية هذه المسرحيات أثناء تمثيلها على المسرح تمثل تجربة



مسرحية «ثلاث نساء طويلات»

مختلفة عن رؤيتها أثناء قراءتها؟ بالطبع. لكن هل كانت أكثر اكتمالا، تجربة أكثر إيفاء وتحققا؟ لا، لا أعتقد هذا.

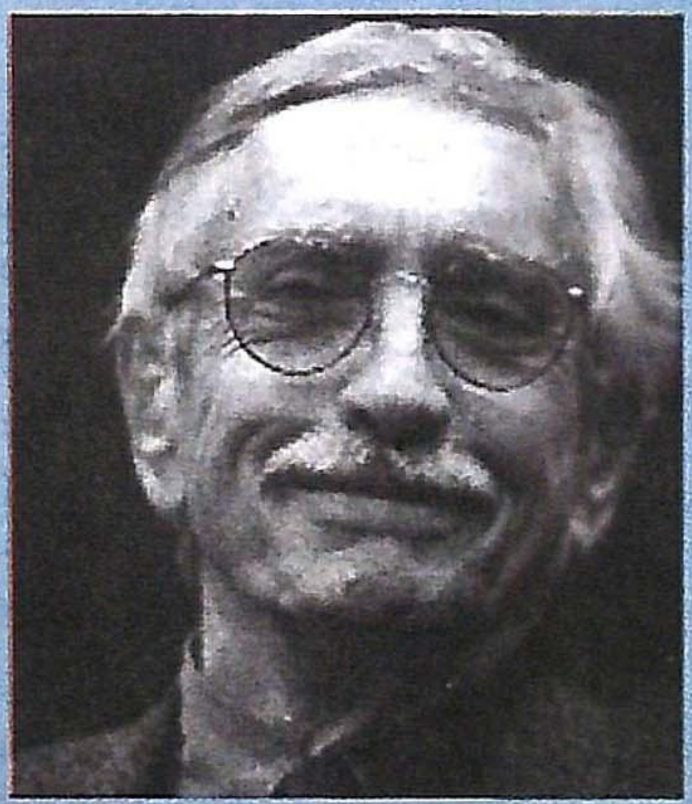
من الطبيعي، أنه كلما زاد عدد المسرحيات التي شاهدتها وقرأتها على مدار السنين، زادت المهارة الكبيرة التي اكتسبتها في ترجمة النص إلى عرض (أداء) أثناء قراءتي. ما زلت مقتنعا بأن ما يلي هو الصحيح: ليس بإمكان الأداء أن يجعل من أي مسرحية عظيمة أكثر عظمة مما هي عليه، ومعظم العروض المسرحية ليس كافيا أو وافيا بالغرض، سواء من جهة أن العقول أثناء العمل ليست على مستوى المهمة تماما أو بمعنى الكلمة بغض النظر عن كيف أنهم يحاولون بإخلاص، أو من جهة أن مؤلفي ومخرجي المسرح مهتمون بكفاحية «بالتفسير والتأويل» أو «تجويد العرض لتسويقه»، مما يجعل خبرتنا المسرحية، كجمهور يشاهد، محدودة، جزئية فقط.

أيضا - وليس أمرا غريبا - أن الأداء يمكن أن يجعل من مسرحية قليلة الشأن تبدو أفضل كثيرا مما هي عليه. التمثيل بإمكانه أيضا، بالطبع، جعل مسرحية سيئة تبدو أسوأ مما هي عليه. فليرحمنا الله جميعا! عندما أتولى التحكيم في مسابقة للكتابة المسرحية أصر على أن نقرأ أنا والحكام الآخرون المسرحيات المشاركة في المسابقة حتى لو كنا قد رأينا العرض. وكم من مرة ينتج عن إصراري ما يلي: «عجبا» أي نجاح! إن هذه المسرحية أفضل كثيرا من العرض الذي رأيته! أو «أو» عجبا! من المؤكد أن المخرج جعل تلك المسرحية تبدو أفضل كثيرا مما هي عليه!».

المشكلة تزداد تعقيدا بفعل نوعية المسرح التي توجد لدينا اليوم، وهي في الأغلب الأعم مسرح المخرج، حيث التفسير والتأويل، وإعادة صياغة الفكر، القص، واللصق، بل حتى إعادة كتابة نص المؤلف، غالبا من دون إذن المؤلف، وتعتبر كلها سلوكيات مقبولة. في حين أننا نحن كتاب المسرح نكون مبتهجين أن حرفتنا وفننا يتيحان لنا مدخلا أو وصولا مزدوجا إلى الناس المهتمين بالمسرح - عبر كل من النص والأداء - نصبح أيضا منزعجين عندما يصبح ذلك سيفا ذا حدين. أنا مقتنع أنه في العرض المناسب ينبغي على الكل أن يغيب عن النظر - التمثيل، الإخراج، التصميم، حتى الكتابة وإعادة الكتابة - لنترك حتى نلتقي مع مقاصد المؤلف المسرحي وحده من دون تشويه البتة. المقتل هو الادعاء أن التفسير أو التأويل هو على مستوى الإبداع نفسه.

أنا لا أقترح أن تمتنع عن مشاهدة المسرحيات. هناك الكثير من الإنتاج الرفيع المتميز، لكن ضع في ذهنك أن الإنتاج هو رأي، تفسير، وإذا لم تعرف المسرحية على الورق، فإن التجسيد الذي ستحصل عليه لن يكون نسخة طبق الأصل، هو من درجة ثانية (ساكندهاند)، ثانوي، وقد يختلف بدرجة كبيرة عن مقاصد المؤلف. وبالطبع، فإن قراءتك لمسرحية هي أيضا مجرد رأي، تفسير، لكن هناك من الأيدي والعقول ما هو أقل عددا في طريق التقائك بالمؤلف ◆

إدوارد ألبي



ولد الكاتب المسرحي المعاصر إدوارد ألبي في ١٢ مارس سنة ١٩٢٨، وهو ابن بالتبني لـ «فرانسيس وريد ألبي»، تلقى دراسته في عديد من المؤسسات التعليمية، منها شوات وجامعة ترينيتي وهارتفورد وكوينتيكيت. تخرج سنة ١٩٤٦ وتنقل في عديد من الوظائف المؤقتة.

حاول إدوار ألبي أن ينظم الشعر، وأن يكتب القصص، لكنه لم يوفق. وفي مطلع ثلاثينياته وبالتحديد في ١٩٥٨، كتب مسرحيته المعروفة «قصة حديقة الحيوان» التي عرضت على مسرح «أوف برودواي» في العام الذي يليه، وقد استمر عرضها في نيويورك لمدة ١٩ شهرا، وكانت نقطة الانطلاق إلى مستقبله الأدبي.

وفي عام ١٩٦٠ ظهرت مسرحيته ذات الفصل الواحد «موت بيسي سميث» في برلين الغربية، وقد استقبلت بالترحيب. وفي العام ١٩٦٠ ظهرت في «برودواي» مسرحيته القصيرة «صندوق الرمال»، وفي العام نفسه نشرت مسرحيته «فام ويام»، وفي ١٩٦١ ظهرت مسرحيته «الحلم الأمريكي».

وفي عام ١٩٦٢ أحرز إدوارد ألبي أول نجاحاته عندما عرضت مسرحيته الشهيرة «من يخاف فرجينيا ولف» على مسرح «برودواي»، وهي من أقوى المسرحيات التي كتبت في المسرح المعاصر حتى يومنا هذا، وهي أيضا من أقوى ما كتب إدوارد ألبي، وقد حولت فيما بعد إلى السينما في فيلم شهير حمل العنوان نفسه، وقد أثارت المسرحية ضجة كبيرة بسبب عدم حصولها على جائزة «بليتزر» على الرغم من تصويت محكمي الدراما لمصلحتها. لكنها حازت جائزة «دائرة نقاد الدراما» وجائزة «أنطوانيت بيري» كأفضل مسرحية في ذلك الموسم.

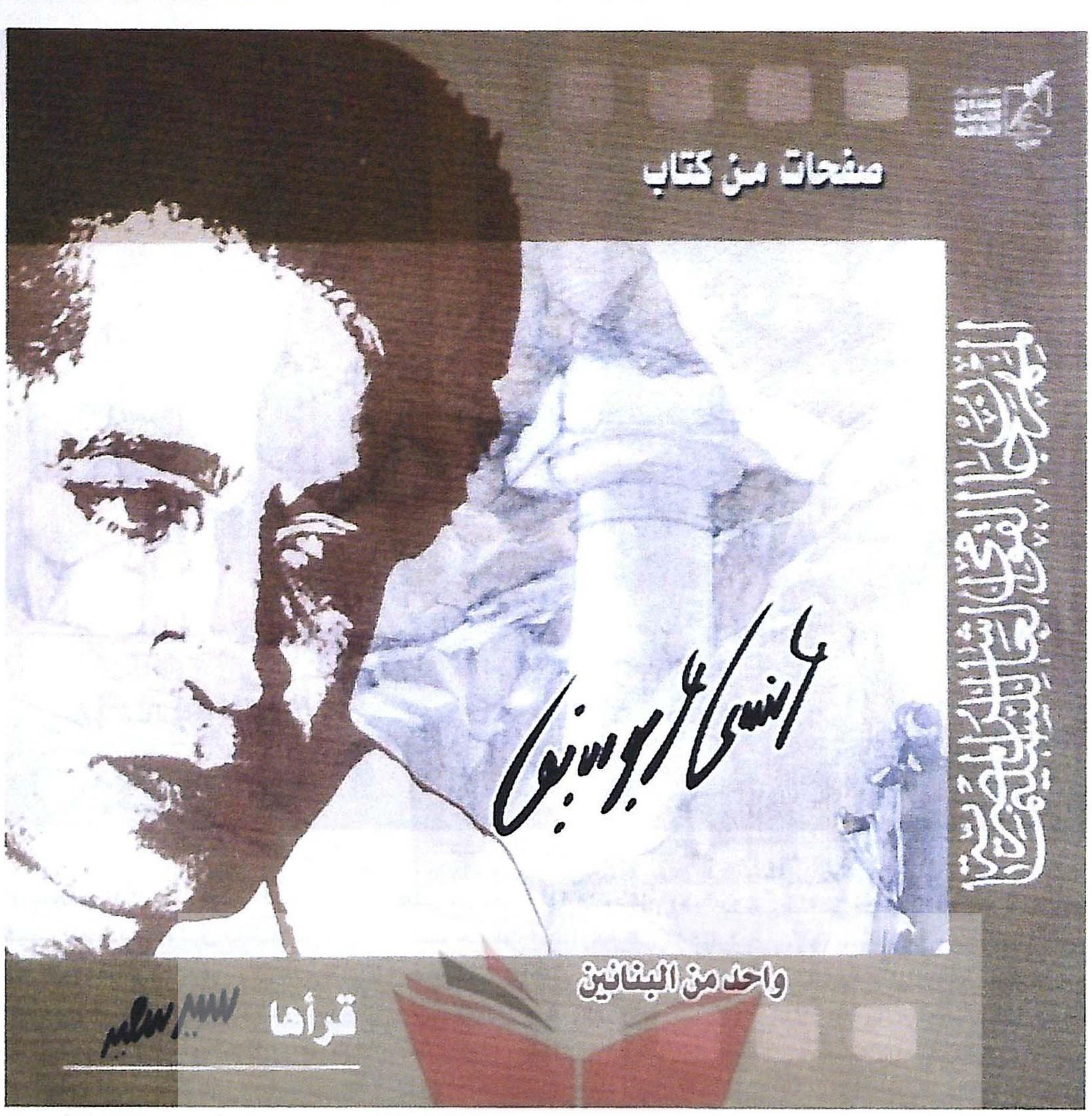
وقد نالت مسرحيات ألبي التالية جائزة بليتزر «التوازن الرقيق» سنة ١٩٦٦، و«المسرح البحري» سنة ١٩٧٥، و«ثلاث نساء طويلات» سنة ١٩٩١.

من مسرحياته الأخرى «أغنية المقهى الحزين» و«أليس الصغيرة» سنة ١٩٦٤، «مالكوم» سنة ١٩٦٦، «كل شيء في الحديقة» سنة ١٩٦٧ عن مسرحية بريطانية تحمل العنوان نفسه، «في كل الأرجاء» سنة ١٩٧١، «الليدي دويوك» سنة ١٩٨٠، «لوليتا» سنة ١٩٨١، و«اللعب على مقربة من الطفل» سنة ١٩٩٨.

يرد إدوارد ألبي على سؤال عن دور الكاتب المسرحي فيقول: حسنا، إن دور الكاتب المسرحي اليوم هو الإمساك بمرآة ورفعها للناس وجعلهم ينظرون فيها، وإذا لم يعجبهم ما يرونه فيها فليس عليهم الفرار ولكن القيام بالتغيير ◆

السطور التالية لا تقدم عرضا أو تلخيصا لكتاب «صفحات من كتاب أنسي أبو سيف: واحد من البنائين» ليس فقط لأن أي كتاب يمكن تلخيصه في سطور قليلة لايستحق أن يقرأ، ولم يكن في الحقيقة يستحق أن يكتب، ولكن لأن لكاتبه طريقة خاصة في الكتابة والإبداع الفني.

فعندما تقرأ سطورا للمخرج والناقد سيد سعيد، مثلما ترى فيلمه «القبطان» الذي قام ببطولته محمود عبدالعزيز فإن من الصعب عليك أن تضع فاصلا بين الكاتب والكتابة، أو بين الفنان وعمله الفني، فهو لا يكتب عن.. «بل» يعيش في.. لذلك فإن كتابه عن أنسي أبو سيف هو، في الوقت نفسه، كتاب عنه شخصيا، ولذلك أيضا فإن كتاباته هي من بين كل الكتابات العربية القليلة التي تعد نموذجا راقيا لانصهار الشكل والمضمون، والذات والموضوع، ولعل ذلك هو السبب في قلة إنتاجه النقدي وندرة إنجازه الإبداعي.



يصنع مدنا وسفنا ومقاهي وحواري وقصورا

أنسي أبو سيف

أحد بناة فن المناظر السينمائية

أحمد يوسف - مصر

يصارحك سيد سعيد مع السطور الأولى لصفحات الكتاب بأنه كان منشغلا - قبل تكليفه مباشرة بالكتابة - بتأليف كتاب عن «الآخر»، وبأنه كان يعاني هاجس فقدان الإبصار، أو بالأحرى «الرؤية» بمعناها الفيزيقي والصوفي معا، وهو الهاجس الذي يعني عنده خطرا مزدوجا، باعتباره فنانا سينمائيا من جانب، ومتأملا ومفكرا يمزج بين المادية والصوفية من جانب آخر. يأتيه إذن التكليف بالكتابة - عن فنان المناظر أنسي أبو سيف - على غير موعد، لكنه سوف يمثل له طوق النجاة، حيث يمكن له أن يغوص بكل حرية في عالم يجسد أكثر عناصر الفن السينمائي اعتمادا على الإحساس البصري المجسد، وحيث يمكن له أن «يرى» ذاته من خلال «الآخر»: وها هو يلفت انتباهك في المقدمة إلى أن هناك طريقين لإنجاز ما يسمى «كتب التكريم»، الأول مطروق ممهد يتبع توليفة تقليدية، والآخر طريق غامض لا يعرف إلى أين يقوده أو كيف سينتهي به، لكنك لا تعرف تماما أن اختياره سوف يقع على الطريق الثاني، ليس بحثا- كما قد يظن البعض - عن الاختلاف، ولكن من أجل لذة الكشف والاكتشاف.

إن هذا الجدل بين الذات والموضوع - كأنهما فرعا ضفيرة واحدة - أو بين الأنا والآخر، سوف يتجلى في صفحات عديدة من الكتاب. تأمل على سبيل المثال كيف يتذكر سيد سعيد - فيما يشبه الفلاش باك الخاطف - تلك الأيام الخوالي حينما تقابل - في حلقة شادي عبد السلام - وأنسي أبو سيف، الذي كان آنذاك شابا أقرب إلى الخجل والانهماك في العمل. ثم نعود معه إلى اللحظة الحاضرة في لقائه - من أجل الكتاب - مع أنسي الذي يشعر بالخوف من فكرة التكريم، بل باليأس من جدوى كتابة كتاب عنه، ولم يشعر بالاطمئنان إلا عندما أكد له سيد سعيد: «على الأقل سوف يعرف كلانا عن الآخر». وهل هذا قليل في زمن لم نعد نعرف فيه الكثير عن أنفسنا؟!

سوف يمثل هذا الجدل بين الأنا والآخر جانبا من صعوبة كتابة هذا الكتاب، بقدر ما يمثل متعة كتابته، فهو حوار بين فنانين مبدعين ليست لديهما إجابات جاهزة.

ولن يقتصر الحوار بين الأنا والآخر على سيد سعيد وأنسي أبوسيف فقط، فسوف يمتد هذا الحوار إلى الجدل بين العام والخاص، ليصنع سبيكة شديدة الواقعية والعبثية في آن واحد، ففي «مشهد» فني مذهل كان فيه سيد سعيد يتقمص شخصية «الجبرتي» الذي يدون مساخر زماننا العربي المعاصر ووقائعه المذهلة، تتطرق إلى سمعه وبصره شذرات عن الخطاب الديني السائد عن عذاب القبر تأتيه من المذياع، بينما تهاجمه إحدى القنوات الفضائية بـ «مشاجرة» بين اثنين من المثقفين تجعلك تشك في جدوى ومعنى الثقافة، حتى يدق جرس الهاتف - فجأة - في مكالمة من المخرج والسيناريست المبدع داوود عبدالسيد، يخبره فيها أن أنسي أبو سيف قد «اختاره» لكي يكتب عنه بمناسبة تكريمه، ويكتب سيد: «وهكذا قررت أن أكتب عن أنسي»، أو كأنه يكاد يقول: «وهكذا قررت أن أكتب عن نفسي»، أو بالأحرى عنا جميعا، «تحديا للفراغ الموحش الذي وضعنا فيه»

كانت «حبكة» الكتاب تولد وتنمو كما لو كانت فيلما يصنعه سيد سعيد، جاء «المشهد» الأول - بعد «الأفان تتر» - في جلسة على مقهى ريش، وهكذا يصبح الديكور وكل عناصر «المنظر» - أو الواقع - البصرية خلفية محايدة، منبتة الصلة بما يدور في مقدمة الكادر، وكأن «فنان المناظر» الذي يصنع واقعنا العربي المعاصر يفتقد الموهبة والخبرة معا! وخلافا مع «الطريق» الصوفي في توطيد العلاقة بين الذات والموضوع من دون وسيط، يتدخل طرف ثالث هو داوود عبدالسيد الذي يقوم بدور فاعل في تحفيز طرفي العلاقة، بما له من خبرة تؤهله لكي يدفع الكتاب - كأنه فيلم - إلى الأمام: «لدينا الزمان والمكان، فلنبحث عن الحدث»، والحدث الحقيقي هنا هو الرغبة العميقة في اكتشاف أنفسنا في سياق الزمان والمكان، والماضي والحاضر، وهكذا تتداخل الذكريات الماضية والتجارب المعاصرة بين كوم أمبو أنسي أبو سيف، وبورسعيد سيد سعيد، وشبرا، وشوارع القاهرة. إن حديث أنسي عن مدينته الجنوبية كوم أمبو، والتغيرات الفيزيقية الاجتماعية فيها خلال العقود الماضية، يجعل سيد سعيد، وفي جملة واحدة وبلا فاصلة تفصل بين العالمين، يقفز إلى مدينته الساحلية الشمالية بورسعيد، يصنعها كلوحة سينمائية هادئة تحولت مع الأيام إلى كابوس ومتاهة!

وخلال رحلة أنسي في تذكر مدينته الجنوبية الصغيرة، نتعرف شيئا فشيئا على معنى أن تكون «فنانا للمناظر السينمائية» (الذي نصفه خطأ بمصطلح «مصمم الديكور»!)، ومن دون كلمات متفلسفة يجسد لك أنسي الأماكن بعين الفنان، مثلما فعل عندما رسم لنا - بالكلمات - معمار البيوت في المدن الجنوبية الصغيرة، وسوق كوم أمبو، ويتلقف منه سيد سعيد الخيط ليكمل بالطريقة نفسها - وهو الفنان السينمائي - وصفه لشقة أنسي المعاصرة في

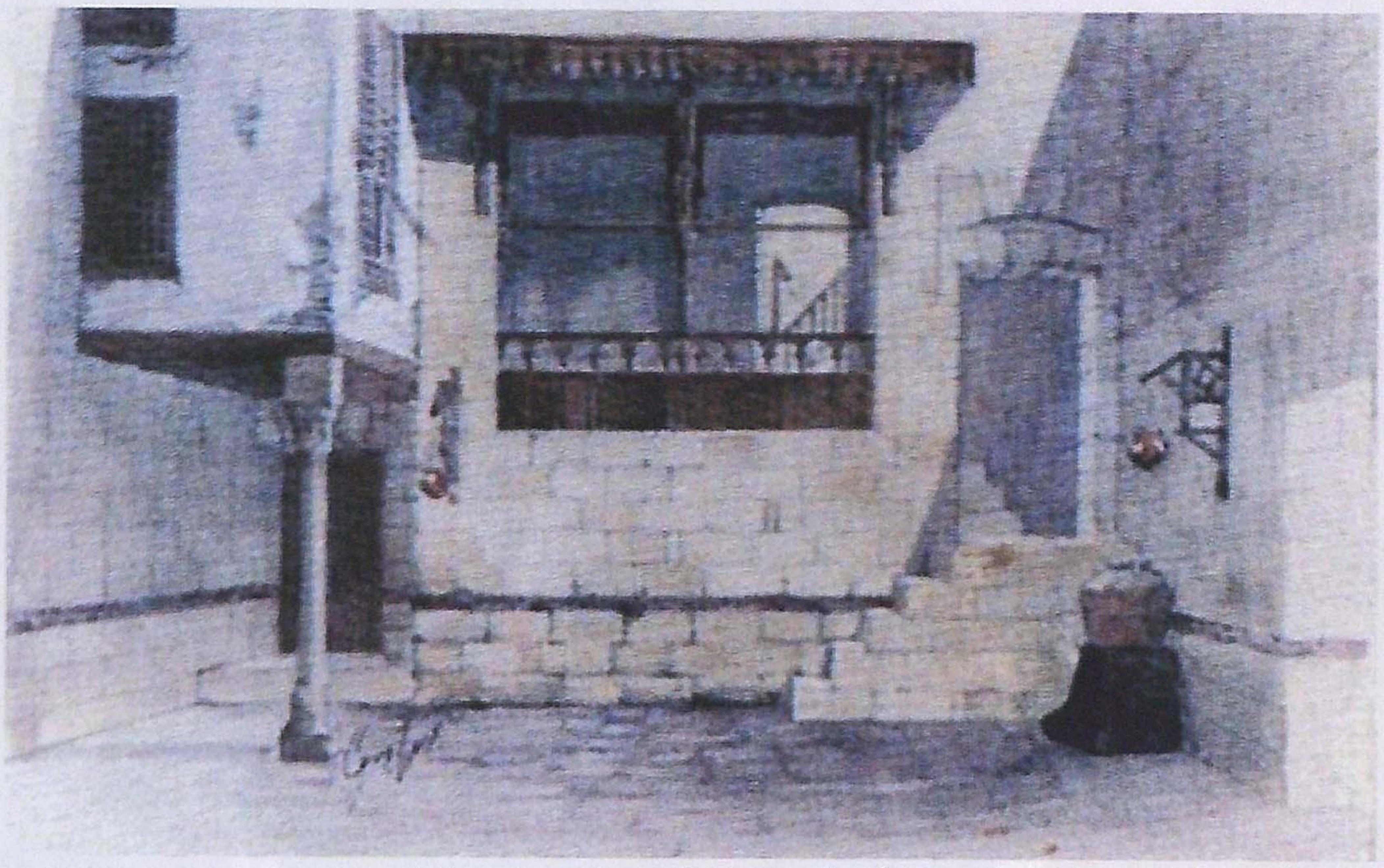
القاهرة.

إن «المناظر» تكتسب حياة مع رؤية الفنان، أو قل بالأحرى إن الأماكن حية بطبيعتها، وقدرة الفنان الموهوب تتجلى في الإمساك بها في لحظة من لحظات حياتها، بدلا من تحويلها إلى «ديكور» مكون من قطع أثاث ميتة. وبكلمات بسيطة بليغة يوضح أنسي كيف أن للأماكن - أو قل لعناصر المنظر - علاقة تفاعل لا تنتهي مع الإنسان الذي يسكن فيها.

ها هو الفتى الذي يصنع من خلاء البلاتوه الموحش مدنا وسفنا ومقاهي وحواري وقصورا وحانات. هكذا يصف سعيد فنان المناظر السينمائية أنسي أبو سيف، وهي كلمات تذكرك على نحو ما ببعض من روح نجيب محفوظ، لكن المهم أنها تصوغ فكرة الصراع بين الخلاء والبناء، بين العدم والوجود، فالفنان في هذا الشأن، منشئ لواقع لم يكن موجودا أبدا.

إن هذه الفكرة عند الكاتب تصبح كالوسواس القهري، هل الفن يحاكي الواقع أم أنه يخلق واقعا موازيا له خصوصيته؟ وهو عندما يتناول «ذات» أنسي بوصفه فنانا للمناظر، فإنه يبحث لديه عما يؤكد له موقفه من هذه القضية، ولا يبدو أنسي أبو سيف شحيحا في بعث الاطمئنان في نفس سيد سعيد بأن الفنان لا ينبغي عليه أو لا ينبغي له أن يقدم محاكاة للواقع: «المكان الذي نراه على الشاشة يخص الشاشة وحدها، وفيلما معينا بالذات، حتى لوكانت ملامحه تشبه الواقع، فأنا أخلق - لاحظ التعبير - المكان مرتبطا بالخصائص الذاتية للسينما، والمكان في الفيلم يدخل في علاقات مع عناصر الفيلم الأخرى».

فلنبدأ بالقضية الثانية، وهي علاقة المكان - أو المنظر - السينمائي بالعناصر السينمائية الأخرى. إن «أغلب» سطور الكتاب تؤكد أنه لا يمكن الفصل بين هذا وذاك، لكن كاتبه يتساءل أحيانا لماذا لايهتم النقاد في مقالاتهم عن



اسكتش لأنس أبو سيف قبل أن يتحول إلى واقع سينمائي

الأفلام بعنصر تصميم المناظر، وهو الأمر الذي يبدو كأنه محاولة «لتكريم» أنسي وزملائه في مجال هذا التخصص التقني، لكنه يتناقض - في جانب منه - مع كون سيد سعيد مخرجا يدرك تماما أن المخرج - بالمعنى الإبداعي للكلمة - هو الصانع الأول والأخير للفيلم، وأنك إذا تحدثت - بشكل منفصل - عن التمثيل أو المونتاج أو الموسيقى فأنت في الحقيقة تتحدث برؤية غير ناضجة عن الفيلم، أو أنك تتناول عملا سينمائيا غير ناضج، أو أنك عندما تتحدث عن واحد من هذه العناصر فأنت تريد أن تؤكد كيف ساهم هذا العنصر في تأكيد الرؤية الكاملة للفيلم، وهي فيما نزعم ملك للمخرج الواعي الممتلك لقدراته.

وإذا كان لفن السينما من علاقة وثيقة مع التجارب الصوفية فهي ذوبان الكل في واحد، وليس تصميم المناظر إلا جزءا من هذا الكل. إنك تجد تأكيد وجهة النظر تلك في «معظم» صفحات الكتاب، على نحو صوفي صاف وشفاف (لكنه للأسف يزداد كثافة وضبابية في الفصول الأخيرة)، وإذا أردت عبارات بليغة تجمع بين البلاغة والإبلاغ، وتصف مكان ومكانة فن تصميم المناظر خلال مراحل صنع الفيلم، فإن سيد سعيد يفسح مكانا لصديق عمره وعمر أنسي أبو سيف: داوود عبد السيد، لكي يجسد لك هذا الفن: «عندما تنتهي من كتابة سيناريو وتبدأ رحلة تحقيقه، ستجد ثلاثة فراغات كبيرة عليك أن تملأها، الأول هو اختيار الممثلين، أما الثاني فهو الجانب المرئي أو التشكيلي، يجب أن تبحث عن الشمس التي ستضيء هذا الفيلم، شدة الضوء ولونه ومساحة الظلال ودرجاتها، ولحظات أو مراحل اليوم من الفجر حتى الغسق والليل، وألوان الحوائط والأثاث والإكسسوار والملابس، ثم الطرز المستخدمة والمختارة سواء في الملابس والإكسسوار والعمارة والديكور، وهذا الجانب من أصعب جوانب تحقيق الأفلام، خاصة في ظل الإنتاج المصري. والثالث هو التكوين الصوتي..».

لقد سبق القول أن تراث وروح الصوفية يتسللان إلى أعمال سيد سعيد، في كتاباته النقدية أو إبداعاته السينمائية. تأمل على سبيل المثال تصدير فيلم القبطان بعبارة «إنما أحدثك لترى، فإذا رأيت فلا حديث»، أو في الاستخدام المتكرر لأسلوب الحوار: «قال.. قلت..» الذي لا يعبر فقط عن الحوار بين الذات والآخر، بل أيضا بين الأنا والأنا العليا وعند الصوفيين تتخذ الأنا العليا دورا غريبا، فهي تراجع وتشك وتشكك وتثني، لكن ذلك الجهاد معها لا يثني الأنا أبدا عن استكمال الطريق.

تبدأ إذن رحلة الصوفي، وقد استنفر كل وسائل الإدراك والحس والعاطفة والعقل، لكنه لا يصل إلى يقينه الخاص به إلا إذا طرحها جميعا جانبا، واستبدل - عند وصوله إلى نهاية الطريق - الحدس النوراني بها. ومن الغريب أن طريق سيد سعيد نحو اليقين يأخذ طريقا عكسيا، فهو إذا كان لا يستغني عن الصوفية، ويحترم فيها وسائل الإدراك إلى آفاق أوسع، إلا أنه يقف على أرض مادية، وهو في ذلك يعبر عن طموح وشوق وتوق للوصول إلى الحقيقة، ولا يتخلى عن ذلك الحلم أبدا في زمن تخلى فيه معظمنا عن الأحلام. لكن سيد سعيد لم يكمل المشوار بعد، في حل التناقض الجدلي بين الصوفية والمادية وخلق مركب أصيل منهما، لذلك فإن الجمع بين الصوفية والمادية عنده يتخذ طابعا انتقائيا، أو إذا أردت تحديدا فهو يبدأ - على عكس الصوفية - بالرؤية الحدسية النورانية، وينتهي بمحاولة صياغة هذه الرؤية في كلمات، لذلك فإن النصف الأول من الكتاب يحفل ويحتفل باكتشافات حدسية، بينما يقبع النصف الثاني في سجن الصياغات المنطقية. إنه يحول التجربة الحية إلى عبارات جامدة، ولا ندري إن كان ذلك لكي يريح القارئ بأن يقدم له «خلاصة» بحثه المضني، أم أنه يرتاح هو نفسه إلى أن نضاله مع الحقيقة قد أثمر «نظرية» متماسكة متكاملة. وهو يشك في إمكان ذلك: «كيف يمكن تحويل ما هو بصري وحسي إلى ما هو لغوي وذهني؟ كيف أعتقل هذه النصوص البصرية لأنضدها وأخضعها لشروطي؟ كيف أقبل دور القاضي المتعالي الذي أكرهه؟».. ومع ذلك، فإنه يفعل، أو كما يقول: «لا مفر»!

وفي الصفحات بين ٢٣٢ و٢٥٥ يقول إنه يمر عبر «دوائر ثلاث»، لكنه يبقى في الحقيقة أسير دائرة واحدة، إذ يحاول المرة بعد الأخرى التأكيد على ما سبق لنا أن لمسناه بالرؤية والرؤيا في الصفحات السابقة، عن العلاقة بين القيم التجريدية والتشكيلية والمتطلبات الوظيفية، وعن العلاقة بين الدراما وعناصر «الديكور» - للأسف فإنه يعود إلى ما سبق أن نفاه، فيختزل فن المناظر السينمائية إلى «الديكور»، لكن المهم أن لغته تفقد صفاءها الذي بدأت به - هل فقدت مفاهيمه صفاءها أيضا؟ فيلجأ إلى مصطلحات غامضة أو منحوتة، مثل «العلاقة بين المغلق والمفتوح، والمتصل والمنفصل» (وهي مفاهيم يمكن التعبير عنها بكلمات أكثر بساطة وحياة)، أو يتحدث عن الكيفية التي يمكن بها للديكور أن «يسردن» ممارسات الشخصيات، ناهيك عن الاستعانة بأسماء فنانين تشكيليين حداثيين، مثل موندريان وفازاريللي؟ وإن كنت

جريدة الفنون

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته: ☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان

قيمة الاشتراك:
■ دولة الكويت: أفراد: ٨ د.ك — مؤسسات: ١٢ د.ك
■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي: أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا

نوع الاشتراك: ☐ أفراد ☐ مؤسسات

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

تريد أن تعرف لماذا هذان الفنانان تحديدا - من دون مئات من الفنانين التشكيليين عبر تاريخ الفن الإنساني - فتعال نبحث عن الإجابة!

«هناك علم ينمو بسرعة الآن في كل مناطق العالم الثقافية هو علم الدلالات أو السيميولوجيا». أعترف للقارئ بأنني أكاد أشعر بأن هذه العبارة التي ترد في الكتاب هي في أصلها مقتطعة من دراسة «قديمة» له: وإليك من كلمات سيد سعيد بعضا من تطبيقات السيميولوجيا، التي وجدت في فنانين تجريديين مثل موندريان وفازاريللي ضالتها المنشودة، بينما لم تتحدث أبدا - على سبيل المثال - عن كارافاجو أو رمبرانت! «الخطاب السينمائي يتموضع داخل فضاء محدد يجذب عناصر الثقافة الرمزية لهذا الفضاء والذي استوحاها من طبيعة هذا الفضاء نفسه حيث تتلاقى أبعاده مع الثقافة المرئية ومن زاوية علاقة الذات بالموضوع». ألا يمكن التعبير عن هذا المعنى نفسه باستخدام كلمات وتركيبات لغوية أكثر بساطة؟ في الحقيقة إنني لا أعرف إجابة عن ذلك، بل إنني أشك في إمكان التعبير عن أفكار غامضة بكلمات واضحة، وأنا هنا أكثر وفاء للسيميولوجيا التي تؤكد العلاقة بين الدال والمدلول، والمشير والمشار إليه!

وفي «إيمان» سيد سعيد بالسيميولوجيا تكمن المفارقة، لأنه يفضل أن يطرح عن أفكاره كل القيود «القمعية»، لكنه إذ يسمي السيميولوجيا «علما» فإنه يمنحها سلطة ويسلم نفسه لألاعيبها. والسيميولوجيا ليست في التحليل الأخير إلا «بعض» أدوات «يمكن» استخدامها «أحيانا»، لإلقاء الضوء على بعض علاقات عناصر العمل الفني، أو علاقة العمل الفني بالواقع، لكنها لا ترقى أبدا من مجرد إلقاء الضوء إلى مستوى التفسير أو التقييم أو حتى منح المتلقي وسائل أكثر لتذوق العمل الفني، فكل الأعمال الفنية سواء أمام السيميولوجيا، ولا فرق عندها بين بقعة دم أو لطخة لون أحمر!

مصدر الضوء أحد المكونات الرئيسية في تصميم المناظر

يكاد سيد سعيد ينفرد وحده - من بين الفنانين والنقاد السينمائيين - بالحلم النبيل في البحث عن نظرية عربية للسينما، وإنني بدوري أحسده على ذلك حسدا نبيلا، وأتمنى لو بذلت نصف جهده في هذا المجال، وأن يتسع الوقت للعديد من المثقفين كي يحذوا حذوه، لكن ذلك لا يجعلني أخجل من أن أناقشه في هذه النظرية، لعلني أحفزه بكلماتي المتواضعة على «تجديدها» بعد أن توقفت عند السيميولوجيا، التي قادته إلى الصوفية عندما أتاحت مكانا لكل وسائل الإدراك المحسوسة وغير المحسوسة لكي تصبح وسائل للمعرفة.

تأمل على سبيل المثال كلمات سيد سعيد عن رؤيته لفن السينما: «أومن - لاحظ التعبير - بأن عملية إخراج فيلم تعتمد على مبدأ النظام والفوضى، هذا هو أساس الفرجة... الهدف الحيوي لبناء الفيلم هو الصراع، أو العلاقة بين المكانة المخصصة للنظام، والمكانة المخصصة للفوضى... أي العلاقة بين ما هو متوقع وما هو غير متوقع». إذا تغاضيت عما لكلمة «الفوضى» من دلالة سلبية في سياقات أخرى من الكتاب، فإن سيد سعيد يقصد بها هنا دلالة مختلفة، هي الحرية من قيود النظام، أو الخروج على النظام، أي أن الممارسة الفنية الإبداعية تتضمن نوعا من العلاقة بين القاعدة الجاهزة وتحطيمها الواعي (ونحن نقصد بالوعي هنا كل وسائل الوعي المادية والصوفية)، وذلك هو ما يردده العديد من النظريات الفنية على اختلاف مناهجها، فمن أين يأتي إذن جديد سيد سعيد؟ إنه يضفي على التجربة الفنية طابعا صوفيا، لكنها في الحقيقة مليئة بما يمكن إدراكه بوسائل الإدراك الحسية والحدسية والعقلية... إلخ.

ويحاول سيد سعيد - يشاركه في ذلك أحيانا أنسي أبو سيف - إثبات هذا المفهوم للتجربة الفنية (ونحن في الحقيقة لا نخالفهما فيه)، لكنهما يمضيان عبر مسارات متعرجة تتحدث عن القاعدة والخروج عليها، ولتتأمل النموذج الذي يضربه أنسي: «في الموسيقى العربية، هناك التقاسيم، أليست هي نوعا من التحرر من حكمية السلالم؟»، وفي الحقيقة إن الإجابة هي: لا! لكن سيد سعيد يتلقف الفكرة - الخاطئة - ويضفي عليها صفة «المصرية» أيضا: «طبيعة التلقي عند المصريين الذين يفضلون نوعا من الارتجال، كما في موسيقى التقاسيم كما ذكرت أنت من قبل.. وهذا يمنح المشاهد دورا إيجابيا». في هذه العبارة الأخيرة تتلخص «نظرية» سيد سعيد الحقيقية: البحث عن تحقيق الدور الإيجابي للمتفرج، لكن هل هذا يأتي من خلال ترك «فراغات» للمشاهد لكي يملأها «بمعرفته»؟ يحاول سيد سعيد دائما أن يبحث عن الإجابة في الصوفية، ويقول إنها تحقق ذلك من خلال كل وسائل الإدراك، بما فيها وسائل الإدراك الغامضة، الخاصة والذاتية، غير الملموسة وغير المحسوسة، وبذلك فإن العمل الفني يولد كل مرة كائنا جديدا مع التجربة الخاصة لكل متلق. وهذا صحيح من دون الحاجة إلى نظرية «اصطناع الدور الإيجابي للمتفرج»، وهو يتحقق في كل تجربة فنية حقيقية للفنان والمتلقي معا.

إن الرحلة الفنية - مثل الطريق الصوفي - تبدأ بشحذ كل وسائل الإدراك والوعي، وتنتهي بلحظة الفهم والنور الحدسية، وتلك اللحظة تأتي من خلال رحلة طويلة من الحسابات الدقيقة، والتمارين المجهدة، لكن اللحظة العبقرية الفنية الإبداعية تأتي فيما «يشبه» الارتجال أو العفوية التلقائية. ليس هناك إذن أفضلية للارتجال «عند المصريين»، فراقص الباليه - غير المصري ! - يقضي عشرات الليالي في تمارينه، لكن على المسرح يتألق كما لو كان يؤدي الحركة للمرة الأولى.

لا يحتاج الأمر إذن إلى «نظرية» خاصة، بقدر ما يحتاج إلى استيعاب الفن وممارسته بمزيج من المعرفة والإيمان، بما يعنيه الفن كنشاط إنساني.

لا أستطيع أن أكتم حسدي من قدرة سيد سعيد على مواصلة البحث عن الحقيقة، لكننا ونحن نطلب منه محاولة الكمال نشير إلى أخطاء لغوية ونحوية - وليست طباعية - تبدو متناثرة أحيانا ومتكاثرة أحيانا أخرى بين سطور الكتاب، خاصة أن فنانا يجمع بين الصوفية وبعض طرقها، والسيميولوجيا وقولها بالعلاقة الوثيقة بين الكلمة كإشارة ودلالتها داخل سياق لغوي محدد يجب أن يبذل جهدا أكبر في سبك وحبك كلماته وأسلوبه. ولكن هذا لا ينفي أن حبا عظيما للحياة والفن والبشر يملأ قلب وعقل سيد سعيد، لذلك فإن الكتاب لم يكن عن أنسي أبو سيف وحده، وإنما عن سيد سعيد أيضا، وداوود عبد السيد، وشادي عبد السلام، وصلاح مرعي، ومجدي عبد الرحمن، وآخرين ربما لم يأت ذكرهم في سطور الكتاب، لكنك تستطيع أن تقرأ أو تكتب أسماءهم في الصفحة البيضاء التي تركها لذلك سيد سعيد، لأن منهج الكاتب والفنان يمضي في طريق الصوفية الثورية، حيث «الكل في واحد» ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

دولة الكويت:
شركة المجموعة الكويتية للنشر والتوزيع
شارع جابر المبارك - بناية التجارية العقارية
ص. ب 29126 - الرمز البريدي 13150
ت 2405321 - 2417810/11 فاكس 2417809

دولة الإمارات العربية المتحدة:
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، ت: 97142666115 - فاكس: 2666126
ص. ب 60499 دبي

المملكة العربية السعودية:
الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الملك فهد (الستين سابقا) - ص. ب 13195
جدة 21493 ت 6530909 - فاكس 6533191

الجمهورية العربية السورية:
المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
سوريا - دمشق ص.ب 12035 (9631)
ت - 2127797 فاكس 2122532

جمهورية مصر العربية:
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم 88 - القاهرة
ت - 5796326 فاكس 7703196

المملكة المغربية:
الشركة العربية الأفريقية للتوزيع والنشر والصحافة
(سبريس) - زنقة سجلماسة الدار البيضاء 70
ت 22249200 فاكس 22249214 (212)

دولة تونس:
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب 4422
ت - 322499 فاكس - 323004 (21671)

دولة لبنان:
شركة الشرق الأوسط للتوزيع
ص. ب 11/6400 بيروت 11001/2220
ت - 487999 فاكس - 488882 (9611)

دولة اليمن:
القائد للتوزيع والنشر - ص. ب 3084
ت - 3201901/2/3 فاكس 3201909/7 (967)

المملكة الأردنية الهاشمية:
وكالة التوزيع الأردنية - عمان ص.ب 375 عمان - 11118 - ت - 5358855 فاكس 5337733 (9626)

مملكة البحرين:
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب 224/ المنامة - البحرين
ت 294000 - فاكس 290580 (973)

سلطنة عمان:
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص. ب 3305 - روي الرمز البريدي 112
ت 700896 - 788344 فاكس 706512

دولة قطر:
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب 3488 - قطر
ت 4661695 فاكس 4661865 (974)

دولة فلسطين:
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس/ شارع صلاح الدين 19
ص. ب 19098 ت 2343954 فاكس 2343955

دولة السودان:
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب 1441 ت 488631 (24911)
فاكس 362159 (24913)

نيويورك:
MEDIA MARKETING RESEARCHING
25 - 2551 SI AVENUE LONG ISLAND
CITY NY - 11101 TEL - 4725488
1718 - 4725493 FAX

لندن:
UNIVERSAL PRESS& MARKETING LIMITED - POWER ROAD. LONDON W 4SPY.
TEL 020 8742 3344 - FAX: 2081421280

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :
■ دولة الكويت — نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية — دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي — دولاران أمريكيان

الاشتراكات :
■ دولة الكويت — أفراد : ٨ د.ك — مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية — أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي — أفراد : ٣٦ دولارا أميريكيا — مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

كنت أتابع لقطات محاكمة الرئيس العراقي السابق صدام حسين، وكنت مشتتا موزعا بين الواقع الجديد، والمتغير الذي أرى، وبين صور صارخة بألمها اختزنتها الذاكرة لسنوات. صور لعنجهية وجبروت وطغيان ودكتاتورية، صور وحشية تصل برئيس دولة أن يكشر ويكشف عن حقده الأعمى، متلفظا أمام عدسات التلفزيون، بأنه سيقسم أي عراقي، يجرؤ على مخالفته إلى نصفين.

كنت أشاهد هذا الطاغية، ذليلا جالسا في قفص الاتهام، وقد خُلعت عنه بزة جبروته، وسلبت منه جلجلة ورعد صوته المتوعد، كنت أعيش تلك الصور، حين جاءت صور العملاق مارلون براندو، تحمل أخبار وفاته. ولا أدري كيف سرقني «العراب» الممثل، من العراب الحاكم الفعلي. ربما لسحر الفن، وربما لتعلقي بهذا الممثل المختلف، الذي سيبقى علامة فارقة على خارطة عالم الفن السابع.

في أي مجال من مجالات الفنون، ربما برز الكثيرون، لكنهم قلة أولئك الذين يتركون تأثيرهم في عقولنا وأرواحنا، وقلة نادرة من تلك القلة، أولئك الذين سيكتب لهم خلودا حاضرا دائما، ليس لأنهم تركوا وراءهم أعمالا تخلدهم، بل لأنهم كانوا نموذجا لافتا من الصعب جدا أن يجود الزمان بمثله، وأكاد أجزم بأن مارلون براندو، هو أحد أولئك الندرة.

مارلون براندو الأمريكي ذو الأصل الإيطالي، المولود عام ١٩٢٤، منذ بداياته في الأربعينات، كان مختلفا ومتميزا بأفكاره ومواقفه، وسحره على الشاشة والمسرح. نال الأوسكار عام ١٩٥٣ عن فيلم «على واجهة الماء»، ثم جاء موقفه واستهزاؤه بجائزة الأوسكار في العام ١٩٧٣، وربطها بموقفه المعارض لإبادة الهنود الحمر في بلده، الذي سيبقى حدثا لافتا على خارطة عوالم الأوسكار، وكذا بصماته السينمائية التي تركها على أفلام غدت مدرسة وتدريسا في عوالمها : عربة اسمها الرغبة، الأب الروحي، فيفا زاباتا، يوليوس قيصر، التانغو الأخير في باريس، الرؤية الآن، وغيرها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن مارلون براندو، كان عارفا ما يريد منذ البدء، ولقد سعى ما أمكنه ذلك إلى أن يصل إلى مبتغاه. سعى بشرف الفنان، سعى بسحر الفنان، سعى باجتهاد الفنان، سعى بإيمان الفنان بأنه صوت لجمهوره وعشاقه وقضاياهم العادلة، سعى بصدق من يؤمن بأن الموهبة وحدها لا تكفي لمعايشة عالم متغير، سعى إلى أن يقول كلمته باحترام، ويمثل دوره باحترام، ويفرض وجوده باحترام، حتى إن كلفه ذلك حربا طاحنة مع أمراء هوليوود، وسيطرتهم اليهودية على عالم السينما.

براندو كتب وصيته قبل موته لأنه كان يؤمن بالموت، الأب الروحي للسينما العالمية وعرابها الأهم، كان يرى قرب لحظة موته، فكتب وصيته، لكن الأب الروحي الآخر، الطاغية المجنون بعظمته الذي يظن لعمره الخلود، يأبى على نفسه أن يكتب وصيته، مثلما أبى على نفسه أن يترك خلفه أي ذكرى عطرة، وأصر دائما على أن يقترن اسمه وذكره بالدكتاتورية والوحشية والقتل والدم.

طالب الرفاعي

رسم: عبدالرحيم سالم • قصيدة: سيف الرحبي

شيخوخة (١)

تجلس في بهو المنزل
الذي شبّت فيه
وشهد ولاداتها الكثيرة.
المرأة الكبيرة
بصرها الشحيح للغاية
لا تكاد ترى غبَش الأطفال
وهم يدورون حول جريدالنخل
تتمتم بكلمات غامضة
صلاة، ذكرى أو حنين
في بهو المنزل
بجدرانه المتداعية
شاهدة اضمحلاله المجيد

شيخوخة (٢)

متكئا على عصاه
ذلك الراعي العجوز
الذي كان يجرف البراري بأغنامه وأناشيده
في صباح الأزمنة الغاربة،
بالكاد يستطيع القيام
بالكاد يستطيع الحركة
من غير رغبة
يتمشى في طُرقات أيامه
التي خلت من المارة والأصدقاء
لقد تعب حتى من الذكريات

أطياف

من نلتقيهم في قرى طفولتنا البعيدة
نُقرئهم السلام
والسؤال عن الأهل والأصدقاء
بالعبارة المرتجفة على الشفاه
والجسد الذي يغرب
عميقا، عميقا في الماضي
كأنما صنعوا من أرومة الغياب
إنهم أطيافنا الغابرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com